Das Textbuch der frühdeutschen Oper

Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen

Wolfgang Huber

DAS TEXTBUCH DER FRÜHDEUTSCHEN OPER

Untersuchungen über literarische Voraussetzungen,
stoffliche Grundlagen und Quellen

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Wolfgang Huber
aus München

1957

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Referent: Professor Dr. Edgar Hederer
Korreferent: Professor Dr. Hermann Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 30.7.1957

caris parentibus sacrum

totus mundus agit histrionem

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554010_0047

DAS TEXTBUCH DER FRÜHDEUTSCHEN OPER

Untersuchungen über literarische Voraussetzungen, stoffliche Grundlagen und Quellen

Inhaltsübersicht: Seite

Vorwort: Die Betrachtungsweise - die wissenschaftliche Grundlage - Methode und Ziel der Untersuchungen 1

I. Abschnitt: Die frühdeutsche Oper als Gesamtkunstwerk. (1627 - 1751)

1. Kapitel: Die geschichtliche Entwicklung 7

I. Das italienische Vorbild: 7
Die antiken Mythen - das Allegorientheater - die Stilrichtungen der italienischen Oper - die geistige Struktur in Deutschland - fremde literarische Einflüße - die erste Opernaufführung auf deutschem Boden - das Einzugsgebiet der italienischen Meister - das Affektspiel der Venezianeroper - die Stoffwelt

II. Der französische Einfluß: 13
Die mittelalterlichen Traditionen - Lullys Opernkunst - das Ballet de cour

III. Der Nationalstil: 14
Die Voraussetzungen - die erste deutsche Oper - die Anerkennung des Librettos als literarische Gattung - die geographische Gliederung der frühdeutschen Opernstätten - der Südosten Deutschlands - der sächsisch-thüringische Kulturkreis - die Hamburger Oper - Leipzig und Nürnberg - Pfalz-Neuburg und Baden-Durlach - das Ende der frühdeutschen Oper

Seite

2. Kapitel: Das Textbuch 19

Der Publikumsgeschmack - die deutschen Librettisten - Schürmanns Textdichter - die Hamburger Schule

3. Kapitel: Form und Tendenz der frühdeutschen Oper 21

I. Die Deutung des antiken Dramas: 22
Die Katharsislehre der altgriechischen Tragödie - die drei Einheiten im Renaissancetheater - das christlich-stoische Menschenbild - antike Formen im Kleid der Landessprache - die Dreiteilung des deutschen dramatischen Schaffens - das Spiel der Affekte

II. Die Zweckbestimmung der dramatischen Kunst des 17. Jahrhunderts: 25
Die moralisch-didaktische Tendenz - Nutzen durch Unterhaltung - die Wiederentdeckung der Antike - das Leitbild des christlich-tugendhaften "Weisen"

III. Die Poetiken der frühdeutschen Oper: 27
Die Quellen - der poetische Vorzug

1. Die äußere Form: 28
Die gebundene Rede - der Opernstil - die Sichtbarmachung der Affektenlehre - der Dichter als Regisseur - die realistische Darstellung - Chor und Ballett - die Lustige Person - Recitativ und Arie

2. Die "Invention": 34
Die Liebeshandlung - das Intrigenspiel - die einheitliche Komposition des Dichters - der Stil des Libretto - die Opernsujets - Lehrauftrag und Polyhistorie - der barocke Dualismus - das Vorbild

Seite

II. Abschnitt: Der stoffliche Gehalt des frühdeutschen Libretto. 38

Glaube und Welt - Mythos und Historie - Heilig und Profan - die Unbegrenztheit des barocken Stoffes

1. Kapitel: Die Pastoraloper 40

Der schäferliche Mythos als Ausdrucksform - Name und Begriffswandlung - die Urbilder - die frühbarocke Manier - Guarinis "Pastor Fido" und seine Nachwirkung - die deutsche Pastoraloper des 17. Jahrhunderts - "Damon und Melisse" - Bukolik und Idyllik im Rahmen höfischer Gesellschaftsstruktur - das weihnachtliche Pastorale - Fortleben und Verfall

2. Kapitel: Die mythologische Oper 46

Die Gestaltungsformen des Mythos - die Wiederentdeckung des antiken Dramas und seine Deutung - moralisierende Allegorie und fürstliche Huldigung - Postels "Iphigenie" - "Der Streit der Schönheit und der Tugend" - die antiken Stoffquellen - die deutschen Textfassungen - das Reformwerk - die goethische Iphigenie

3. Kapitel: Die geistliche Oper 51

Die Hamburger Premiere - die geistige Situation in Deutschland - die Vorliebe für geistliche Sujets - mittelalterliche Traditionen - das Mysterienspiel - die Höhepunkte des Jesuitentheaters: Szenenaufwand und zunehmende Veroperung - das protestantische Schuldrama: das deutsche Sprachelement - die geistliche Stoffwelt des barocken Libretto - Hamburg und Braunschweig-Wolfenbüttel - der Opernstreit - Heiligenlegende und Märtyreroper - die geistlich moralisierende Schäferoper - der Nürnberger Dichterkreis: Harsdörffers "Seelewig" - fließende Grenzen: Orato-

Seite

rium und Singspiel - der Mischspielcharakter - die zunehmende "Historisierung" - das neue Lebensgefühl - der Sieg der "Liebe" über den Todesmythos - Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack - Einschränkung und Verfall

4. Kapitel: die geschichtlich-heroische Oper 69

Heroisches Ideal und geschichtliche Wahrheit - das italienische Vorbild - die bombastische Bühnenentfaltung - die "Historisierung" des heroischen Menschenbildes

I. Die italienisch-deutsche Vorlage 71

Die Texte der Venezianer Librettisten - griechische Feldherrntugend - das römische Kaiser- und Soldatenstück - der "Held" des Mittelalters - die geschichtlich-heroischen Opern auf deutschen Bühnen - Keiser und Schürmann - das unhistorische Klischee - Postels "Gensericus" - das spätbarocke Liebes- und Intrigenstück

II. Die nationale Historie: 75

das Nationalgefühl - Ansätze zur Dramatisierung eines historischen Stoffes - die Opernsujets - der Arminiusstoff - Karl der Große und Heinrich der Löwe - das Huldigungszeremoniell - die Lobreden an den gastgebenden Monarchen - das höfische Festspiel - die Allegorien der absolutistischen Reichsidee - die feige Charakterzeichnung - Stoffe aus der Zeitgeschichte - Bostels "Cara Mustapha" - verwegene Bühnenrealistik - der Spott der Rationalisten - die Auflösung

5. Kapitel: die magisch-heroische Oper: 81

Bindung an neue Mysterien - der "romantische" Mythos - Magie und Aberglauben in der heroischen Oper -

Seite

Spuk und Zauberwesen im Dienste moralisch-didaktischer Tendenz - Ansätze zu einem romantischen Opernstil - mittelalterliches balladeskes Stoffgut - die Wunderwelt der Amadis- und Baniseromane - der kirchliche Einspruch - Schürmanns Armidaoper - die Sage von Eginhard und Emma - der Liebeszauber - König "Heinrich der Vogler" I und II - landschaftsgebundener Volksglaube - mittelalterliche Teufelsvorstellungen in der Oper - magisch-romantische Szenen in Schürmanns Opern - epigonenhafte Nachwirkung: Holzbauers "Günther von Schwarzburg" - subjektive Gestaltungskräfte in der deutschen romantischen Oper

6. Kapitel: Die Lustige Person in der frühdeutschen Oper 94

Der Humor im Libretto - die barocken Ausdrucksformen

I. Die geschichtlichen Traditionen: 95

die attische Komödie - die plautinischen Charaktertypen - das Improvisationstheater der Renaisance - Commedia dell' arte - die deutsche Barockkomödie - das Schauspiel der Wanderbühnen - Berufsschauspielertum - Exotik, Erotik, Phantastik - die englischen Komödianten - der derbe Mimus der Lustigen Person - der Pickelhäring - die soziale Scheidung - der verspottete Bauernstand - Rivalität zwischen Bühne und Kanzel - die zunehmende Veroperung - die komischen Intermezzi der Venezianer - die neapolitanische Buffooper - der tragikomische Stil - "Comoedia per musica"

II. Das frühdeutsche komische Libretto: 102
Die komische Volloper des Barockzeitalters -

Seite

Carnevalschwänke und Harlekinaden - Hamburg - der Schelmuffskystoff

III. Das komische Intermezzo: 104

Die Einlagen komischer Szenen in die seria - Pfalz-Neuburg 1678 - Braunschweig-Wolfenbüttel - die Hamburger Oper - Lokalstücke in plattdeutschem Dialekt - die Auswüchse und ihre Verteidigung

IV. Die Ausdrucksmittel des komischen Libretto: 108

Die materialistische Lebensauffassung - die komischen Charaktertypen - die Marktschreierszenen - Volksliedweise und Gassenhauer - die Arien der Dialektsprache - die Persiflage der seria - die "romantischen" Nebenhandlungen der dienenden Personen - das Idyll

Schlußwort 113

III. Abschnitt: Bibliographie. 117

Lebenslauf 139

- - - -

Eine handgefertigte Skizze

VORWORT.

"Die Allegorienoper des 17. Jahrhunderts blieb aus Mangel an künstlerischem Verständnis wertlos, aber ihr Grundgedanke verdient für die Oper mehr Beachtung und Wiederaufnahme."[1] Max Kraussolds Urteil über die ersten Libretti der Deutschen steht am Wendepunkt zu einer neuen vertieften Betrachtungsweise der Geistes- und Kulturgeschichte des deutschen Barock. Wurde das Opernlibretto an sich von der Literaturwissenschaft nur wenig berücksichtigt, so erschienen die Textdichtungen der frühdeutschen musikdramatischen Kunst am meisten vernachlässigt. Zahlreiche musiktheoretische Abhandlungen über das deutsche Opernschaffen der Barockzeit würdigen die Entwicklungsstufen der Komponisten und gehen achtlos oder verächtlich über das Werk des Textdichters hinweg.

Vor allem in den dreißiger Jahren wird von musikalischer wie literarischer Seite das barocke Libretto wiederentdeckt und umfassend zu deuten versucht: Zur selben Zeit, als Ludwig Schiedermair in seiner geschichtlichen Darstellung über die deutsche Oper [2] auch die stofflichen Grundlagen der frühdeutschen Operntexte stärker berücksichtigt, liegen die Forschungsergebnisse Willi Flemmings vor mit einer Neuherausgabe von sechs der wertvollsten und charakteristischsten Barock-Librettis[3].

Unter neuen Gesichtspunkten fördert die Theaterwissenschaft eine Reihe fruchtbarer Einzeldarstellungen auf dem Gebiete des gesprochenen wie gesungenen Barockdramas: Hier wird das Libretto nicht losgelöst von der "Allkunst" Oper betrachtet, sondern dem Drama gleichberechtigt eingeordnet in den weiten Spannungsbogen, der Opfer und Erlösung, Glaube und Liebe, Christentum und Antike, höfisches Pathos und volkhaften Mimus in einem brillianten Feuerwerk von monumentaler Ausdruckskraft und unsäglicher Gebärdensprache eint. Solange das Opernlibretto des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einen fundamentalen Unterschied zwischen dem Spielbuch des Sprech- und Musikdramas weder gekannt noch für sich beansprucht hat, will es plastisch empfunden und geistesgeschichtlich gedeutet sein.

---

1) Max Kraussold, Geist und Stoff der Operndichtung, Ed. Strache, Wien-Prag-Leipzig, 1931, S. 77

2) Ludwig Schiedermair, Die deutsche Oper, Bonn 1943[2]

3) Willi Flemming, Deutsche Literatur, Reihe Barock: Band V: Die Oper, Reclam Leipzig, 1933

Gleichwohl ist die wissenschaftliche Forschung erst in den Anfängen. Wichtige Bausteine wurden durch Kriegseinwirkung zerschlagen, unschätzbare Werte: Originalhandschriften und Partituren - namentlich aus den deutschen Ostgebieten - für immer vernichtet. Inzwischen hat unsere Zeit eine neue Einstellung zur Musik der Renaissance und des Barock gewonnen. Sie findet ihren Ausdruck in einer lebhaften Musikpflege dieser Stilrichtung im Wettstreit der Jugendchöre, in Konzert, Schule und Haus wie im Kompositionsstil der Moderne. Auch zu Kunst und Literatur des 17. Jahrhunderts wurde ein engeres Verhältnis gefunden: Bildwerke schließen die Zeugnisse der großen Meister des Sacral- und Profanbaus auf, Neudrucke machen uns in zunehmendem Maße mit dem Gedicht- und Romanwerk vertraut.

Wenn wir das frühdeutsche Libretto - wir meinen damit den Zeitraum von der Erstaufführung der Schütz-Opitzschen "Daphne" (1627) bis zum Tode des Braunschweig-Wolfenbütteler Hofkomponisten Georg Caspar Schürmann (1751) - untersuchen wollen, so sei damit jenes erste Jahrhundert der deutschen Oper umrissen, in dem sich das nationale Musikdrama zwar nur mit Mühe der Fesseln seines Abbildes erwehren konnte, sich jedoch durch die Sichtbarmachung aller vereinigten Künste schon in den Entwicklungsjahren zu beispiellosem Umfang und erstaunlicher Größe erhob. Dabei soll die formale und sprachliche Minderwertigkeit einer Vielzahl frühdeutscher Librettis und die Unselbständigkeit der Dichter gegenüber der ausländischen Vorlage nicht beschönigt werden. Aber ebenso wie das Schauspiel als Lesedrama der Bühnenwirkung entbehren muß, verträgt es das Textbuch des musikalischen Dramas am wenigsten, ohne die optischen Aspekte des Theaters gedeutet zu werden. Wir können das Theater der Barockzeit nur dann richtig beurteilen, wenn wir die Kunst mit der historischen Umgebung ihrer Entstehungszeit und ihren folkloristischen Zusammenhängen in Beziehung setzen. Wie kaum eine andere geschichtliche Periode haben die politischen, religiösen und soziologischen Strömungen auch dieser Literaturgattung das Mal dieser Zeit aufgeprägt. Wir dürfen nicht übersehen, daß die Engelsleiter zum Olympierhimmel, die Liebeständelei schmachtender Heroen mit zierlichen Schäferinnen oder blutiges Schlachtengetümmel auf der barocken Doppelbühne als Genrebild von der adeligen Gesellschaft begeistert gefeiert und - vereinzelte Kritik über ihre Entartung ausgenommen - als Spiegelbild des 17. Jahrhunderts auch wohl verstanden wurde.

Eine umfassende Darstellung über den stofflichen Gehalt und eine objektive literarische Gesamtwertung des überkommenen Erbes der frühdeutschen Librettisten ist bis heute nicht erschienen. Ein abschließendes Urteil dürfte zumindest solange nicht zu erwarten sein, bis in gewissenhafter Gemeinschafts-

arbeit der Musikwissenschaftler und Philologen ein ausführlicher Katalog erstellt ist, der uns über die noch ganz oder fragmentarisch erhaltenen Textbücher und Partituren wie über die Aktenvermerke ihrer Meister Aufschluß gibt.

Verständlicherweise hat sich die Musikwissenschaft der Erforschung der ersten deutschen Musikdramen schon frühzeitig zugewandt und vieles Notenmaterial erschließen können: über Reinhard Kaiser und Kusser (Hamburg), Strungk (Leipzig), Krieger (Weißenfels), Schweitzelsberger (Durlach) u.a. wurden im letzten Halbjahrhundert eine Reihe fruchtbarer musikkritischer Abhandlungen veröffentlicht. Einen sehr genauen und vorbildlichen Forschungsbeitrag stellt das umfangreiche Werk des verstorbenen Münchener Musiktheoretikers Gustav Friedrich Schmidt über Leben und Schaffen des bis dahin unbeachteten Braunschweig-Wolfenbütteler Opernmeisters Georg Caspar Schürmann dar.[1] Unter starker Berücksichtigung des Textproblems wurde hier erstmals die durchweg vorherrschende Meinung über die Geringschätzigkeit und Bedeutungslosigkeit der deutschen Opernkunst des 17. und 18. Jahrhunderts korrigiert und das Interesse der Wissenschaft erneut auf das nationale musikdramatische Zeugnis des Barockzeitalters gelenkt.

Eine Sichtung der Textbücher der frühdeutschen Opernmeister, die fast in doppelter Zahl überkommen sind gegenüber den bedeutenden Verlusten ihrer musikalischen Unterlagen, ist noch keineswegs abgeschlossen. Wenn wir bedenken, daß an der Hauptstätte der frühdeutschen Opernpflege, in Hamburg, im Laufe der sechzig Jahre währenden Spielzeit des Hauses am Gänsemarkt nahezu 300, vorwiegend deutschsprachige Librettis aufgeführt wurden, so scheint uns das Ausmaß des Opernbetriebes an den höfischen Residenzen und an den von Bürgervereinen unterhaltenen Theatern zu dieser Zeit fast unübersehbar. Die veralteten Angaben in Riemanns Opernlexikon, die auf dem Gebiete der Barockmusik einer wesentlichen Ergänzung bedürfen, können für diese Arbeit nicht zugrunde gelegt werden.

---

1) Gustav Friedrich Schmidt, Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns, Gustav Bosse, Regensburg 1933, 2 Bde.

In vorliegender Abhandlung bemüht sich der Verfasser, sich mit Geist und Stoffwelt der barocken Operntexte im ganzen vertraut zu machen. Sie soll ein Versuch sein, durch eine motivgeschichtliche Untersuchung der Fülle von Namen, Stoffe und Stilrichtungen Bausteine für eine spätere Gesamtwertung zu liefern und aus der geistesgeschichtlichen Deutung des repräsentativen Festspiels das Verständnis für das frühdeutsche Opernlibretto für die literatur-, musik- und theaterwissenschaftliche Forschung anzuregen. Ziel der Arbeit soll es ferner sein, aufzuzeigen, wie das zeitlich adäquate Literaturgut für die junge Oper dienstbar gemacht oder fremde Quellen und Einflüße aufgenommen und verarbeitet wurden und wie sich ferner gegenüber der ausländischen Vorlage auch auf literarischer Basis Wesensmerkmale eines Nationalstils erkennen lassen. Dies setzt die Untersuchung der Frage voraus, in wieweit sich das barocke Libretto in seiner geschichtlichen Entwicklung und in seiner Tendenz dem Drama an sich: der antiken Tragödie als mittelbare Nachahmung und dem Lesedrama der Renaissance als unmittelbarem Ausgangspunkt gefolgt ist, und welche besonderen Fortschritte und Kennzeichen uns aus den Opernmythen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts erkennbar erscheinen. In vorliegender Arbeit soll nur der Inhalt der Libretti behandelt werden, ohne auf die Fragen der formalen Gestaltung wie Ausdruck, Vergleiche und Sprachrhythmus einzugehen.

Als frühdeutsche Operntexte werden alle Spielbücher angesehen, die damals in deutscher Sprachfassung geschrieben wurden. Bei dem Umfange des Materials ist es noch nicht möglich, die deutschen Texte streng von ihrer italienischen oder französischen Vorlage zu trennen oder genau zu prüfen, in wieweit es sich um wortgetreue Übersetzung, Bearbeitung oder Quelle handelt. Nachdem sich etwa drei Viertel aller Texte der frühdeutschen Oper als Nachahmung fremdländischer Vorbilder erweisen, empfiehlt die Forschung auch eine genaue Sichtung dieser Orginale.
Da - wie bereits erwähnt - die wenigsten frühdeutschen Libretti, sei es in Form von Handschriftenmaterial, sei es in textkritischen Neuausgaben, zugänglich sind, stützt sich meine Arbeit auf die Aussagen einer Vielzahl meist regional und periodisch abgefaßter Einzeldarstellungen aus dem Bereich der Theater- und Musikwissenschaft. Als musiktheoretische Grundlage wurden die reichhaltigen Forschungsberichte G.F. Schmidts [1] ausgewertet, in Einzel-

1) Gustav Friedrich Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627-1750)in:Ztschr.f. Mus. Wiss., Bde.V u. VI, 1922/24

fällen - wie für das Opernschaffen am Pfalz-Neuburger Hofe - konnten neueste wissenschaftliche Ergebnisse herangezogen werden. Aus musikalischer Sicht ist eine geschichtliche Darstellung des ersten deutschen Opernschaffens wiederholt aus berufenerem Munde erfolgt. Die Partituren und ihre Meister, insbesondere die musikgeschichtlichen Angaben, sind daher nur insoweit berücksichtigt, als sie für die stoffliche Wertung des Textbuches in Frage kommen.

Die vorliegende Abhandlung über die Motivgeschichte des barocken Opernlibrettos sollen aus einer Fülle von Namen Typisches deutlich machen. Trotz fließender Grenzen wird der Versuch einer stoffgemäßen Einteilung gemacht: weiter ausgeführte Beispiele gelten für eine Summe gleichgestalteter Wesensmerkmale.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, in der wissenschaftlichen Forschungsarbeit über das frühdeutsche Opernlibretto eine Lücke zu schließen.

I. A b s c h n i t t :

DIE FRÜHDEUTSCHE OPER ALS GESAMTKUNSTWERK.

(1627 - 1751)

1. Kapitel: Die geschichtliche Entwicklung

Die Anfangsgrundlagen des Operntextes sind die gleichen als die der in der Moderne fortlebenden Tragödie und Komödie und jene Literaturgattung, die in der Synthese aus Poesie und Musik, Tanzkunst und Schauspiel im barocken Welttheater seine höchste Vollendung findet, beansprucht den Thespiskarren und die Dithyramben mit umso größerer Berechtigung für ihre Entstehung als das Drama in seiner vielfachen Variation bis in unsere Zeit. Das Kultlied Apolls, das in der Orestie des Aischylos dem Mörder die Rache der Erynien an die Sohlen heftet, das schon in den Hiketiden des Euripides mehr und mehr an der Idealisierung des Todesmythos verliert, in der neuen attischen Komödie schließlich strenge Religiosität, Tragik und antike ἐμμανής mit Komik, Mimos und Idylle vertauscht, läßt im christlichen Bereich eine Parallele zu: Während sich anfangs die Grundstoffe des Dramas an christliche Mysterien binden - eine Entwicklung, die in der deutschen Dombaukunst von Maria Laach über Worms nach Straßburg führt - gehen Loslösung von Mysterienspiel, die Entfesselung der Leidenschaften in ihrer Blickrichtung auf das "Untragische", Komische und Idyllische Hand in Hand mit der Wandlung des theonomen Menschenbildes zu dem des autonomen.

Es soll hier nicht die Aufgabe sein, eine genaue kulturgeschichtliche Entwicklung der Oper anzugeben: Eine Analyse der deutschen Oper des Barock, die sich musikalisch, stofflich wie formal von unseren heutigen Vorstellungen der musikdramatischen Kunst Richard Wagners oder des Othello-Librettos Guiseppe Verdis grundlegend unterscheidet, berechtigt uns, einige Merkmale in den Stadien ihres raschen Aufstieges und ihrer glanzvollen Entfaltung festzuhalten.

I. Das italienische Vorbild.

Gleichzeitig mit den Renaissancebauten des Cinquecento erfolgt auch literarisch in höherem Grade eine stoffliche und formale Rückbindung an die Antike und zwar an die im Hellenismus und in der Menanderzeit ab-

gewandelten Gene der attischen Blüte. Die Tendenz der aufkommenden Commedia dell' arte beispielsweise neigt zum Possenhaft-Komischen, zum Bürgerlichen, zum zeitnahen à la mode-Wesen und ebenderselben Literaturgattung dienen auch "tragische" Stoffe aus der Antike unter der Maske des Renaissancemenschen zur Vorlage: Der Mythos von Leben und Tod, von Hades und Elysium, von Orpheus und Eurydike, Alkestis und Daphne läßt stärkste Kontraste zu. Der schrecklich wütende Pan zeigt sich neben dem arkadischen Flötenspieler.

In Italien, im Raume von Rom - Florenz - Ferrara, hatte die Oper um 1600 die Krise, die ihr knapp drei Jahrzehnte nach ihrem Entstehen erwuchs, siegreich überwunden und sich gegenüber dem jungen "dramma per musica" durchgesetzt. Die heroischen Fesseln des Humanismus werden abgestreift, die bisherige Zwischenaktmusik strebt durch Recitativ und Arie mehr und mehr in Wort und Handlung miteinbezogen zu werden. Die Texte gehen neue Wege und bringen nur mehr unter Beibehaltung der Namen antiker Götter und Heroen die wohlbekannten Motive des politischen und privaten Lebens der Renaissance durch Allegorien zum Ausdruck und im Zuge der Emanzipation der Geister hatte die Oper - unterstützt durch die faszinierende Bühnen- und Theaterbaukunst eines Palladio den Rahmen des absolutistischen Palazzo gesprengt und wurde - nach und nach Kunst für das Volk.

"Bei einem der 1589 aus Anlaß der Hochzeit Ferdinands von Medici mit Christina von Lothringen aufgeführten Intermezzi "Combattimento d'Apolline con serpente" (der Text von Bardi, die Musik von Luca Marenzio) ist die geschmacklose Häufung von Allegorie, Zauberstück und Ballett entfernt. Das Stück, vielfach als erste Oper angesprochen, besteht aus einem Einleitungschor von Hirten, der die Angst vor dem Typhon zum Ausdruck bringt. Dann kämpft Apoll pantomimisch mit dem Ungeheuer unter begleitender Symphonie. Den Schluß bilden zwei Chöre, deren einer den Tod des Drachen, der andere den Jubel des befreiten Hirten verkündet." [1] Die Vereinigung aller Theaterkunst - von der Nachwelt weniger gewürdigt als von den Zeitgenossen "geschmacklos" empfunden - offenbart schon im ersten namhaften Werk die Typik. Die Ähnlichkeit der neuen Oper zu ihrem Ideal,

---

1) Josef Gregor, Kulturgeschichte der Oper, Gallus Wien, 1950, S. 38/39

dem altgriechischen Musikdrama, beschränkt sich auf die Wahl der Stoffe aus Götter- und Heldensage und auf eine allgemeine Übereinstimmung der Form in ihrem Verhältnis zwischen recitatierendem Dialog und dem Chor. Mit der zunehmenden Entwicklung des ariosen Stiles schwindet auch sie und die Vielfalt der Bilder aus Mythologie und Geschichte werden immer mehr zu einem Vorwand moderner, gehaltloser Liebesgaukeleien, denen gegenüber die moralisierenden Reflexionen des Chores als pathetische Phrasen erscheinen. Bald werden Daphnis und Amor durch die allegorischen Gestalten "Ehre", "Betrug", "Gesundheit" und "Erfolg" ersetzt, "Piacere" und "Religione" treten an die Stelle des Mythos von Orpheus und Eurydike. Vielfach geht Künstlichkeit vor Natürlichkeit, Mangel vor Vorzug. Ganz Italien ist von einem Operntaumel erfaßt. Aus der Unzahl verschiedener Stile lassen sich drei Grundrichtungen unterscheiden; die aristokratisch-renaissancemäßige Florentiner Choroper von etwa 1595 ab mit Monteverdis "Orfeo" als Höhepunkt, die venezianische mit Cavalli und Cesti, zu eben der Zeit, als Postel schon in Hamburg weilt und die neapolitanische, der sich der Oratorienstil mit der Buffokunst verbindet.

Ganz anders geartet war Deutschland. Während das Frankreich des Sonnenkönigs italienische Musiker und Komponisten am Versailler Hof versammelt und von Lully bis Rameau einen landeseigenen klassischen Opernstil (Opéra Comique) entwickelt, während Scapin, der Pantalone der Commedia dell' arte, unter Molières Regie seine Schelmenstreiche zum besten gibt, während schließlich Henry Purcell in London wohl noch den musikalischen Opernstil der Italiener beibehält, in seinen 54 dramatischen Werken stofflich aber bereits auf Shakespeare und die Landesgeschichte zurückgreift, stieß die Eingliederung der Oper als Kulturzentrum im deutschen Raum zu Anfang auf große Schwierigkeiten. Denn zu gleicher Zeit, als das Paris des 17. Jahrhunderts eine Prunkoper von berauschender Aufmachung erlebte und deshalb viele Nachahmer fand, als italienische Städte wie Florenz, Bologna, Venedig auf eine glänzende künstlerische Vergangenheit zurückblicken konnten, mußten sich die deutschen Lande die Grundlagen einer bodenständigen Kunst schrittweise erkämpfen. Reformation, politische und religiöse Unruhen und der furchtbare mitteleuropäische Krieg hatten die fürstlichen Territorien in schwere weltanschauliche und wirtschaftliche Nöte gebracht, die von den deutschen Adelshöfen aus die kulturelle Strahlung und damit das Eindringen im Ausland neu entwickelter Kulturgüter

lange Zeit lähmten. Daneben hatte sich im Westen ein barockes Weltgefühl erhoben, das um die Mitte des Jahrhunderts vielfach grundlegend und in sich wesensverschieden unaufhaltsam vordrang und mit den in Deutschland bestehenden geistigen Strömungen zusammenprallen oder sie entscheidend beeinflußen mußte.

Italien knüpfte durch seine Commedia und die Neapolitaneroper Verbindungen mit dem Kaiserhof in Wien an. Französisch war die Sprache von Adel und Hof, der Zauber der galanten Kunst, des klassischen Ballets und der modernen Komödie, Calderons und Lopes katholische Dramen dienten auch den Schlesiern zur Vorlage, Vondel übertrug holländisches Gedankengut nach Deutschland, englische Komödianten zeigten mord- und schaulustige Haupt- und Staatsaktionen, lateinisch war die Rede der Philosophen, Geistlichen und Gelehrten, des Schul- und Ordensdramas - und das deutsche Sprachgut, das man ungeläutert den Bauern und den Zünften überließ, rang nach Verständlichkeit über die engen Sprachinseln seines vielfach gewandelten Dialekts hinaus und schien untauglich für literarische Produktion. Das alles spielt sich auf der Bühne des barocken Welttheaters ab, deren Interpret der Mensch des Affekts ist, der wie die Linienführung einer kontrapunktischen Fuge eingespannt ist zwischen Diesseitsbeziehung und Jenseitsorientierung, der um die Erhaltung seines Gottesbildes ringt, aber ihn als seine "feste Burg" noch besitzt.

Das Eindringen von Geisteswelt fremdländischer Kulturkreise in bodenständiges Gedankengut führt zu lebhaften Auseinandersetzungen: Das bisher bestimmende Volks- und Mysterienspiel mit seinem obligaten Typus des Nürnberger Reformations- und Fastnachtsspieles etwa, das im Allegorientheater der Veranschaulichung biblischer Ereignisse, in den Trionfi - nach Sitte des Auslandes - fürstlichen Personen im Diesseits huldigt, gerät in eine Krise angesichts der geschickteren italienischen Schauspielertruppen und angelsächsischen Komödianten, die Neuerung der Musik durch den stile nuovo eine materialistisch-zügellose Entfaltung führen zum Hamburger Opernstreit. Die Simultanbühne muß dem festen Theaterbau weichen, die Erneuerung des deutschen Sprachschatzes und das "Büchlein von der Poeterey" beschwören heftige Spannungen herauf: Opitz glaubt sich als der Reformator der Sprache, Gryphius als Schöpfer des nationalen Dramas, Schütz und Postel als die der deutschen Oper berufen. So lag der geistigen Struktur entsprechend die Kunst seit den Tagen der Reformation vorwiegend im Bereich des religiösen Lebens und dem Volke war es um eine Heranbildung der Oper weniger zu tun, als um die Ausprägung seiner

Kirchen- und Hausmusik. Was die Tonkunst anbetrifft, leistete das deutsche 17. Jahrhundert im Bereiche dieser beiden Gattungen das Höchste, nicht die Oper.

Es lag auf der Hand, das jenes hochentwickelte musikalisch-dramatische Genos im Süden und Westen Deutschlands sich im nahen Nachbarland bald ein neues Wirkungsfeld suchte und über die interhöfischen Beziehungen im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts den Zugang zu den Residenzen im deutschen Raum fand. Die erste Opernaufführung auf deutschem Boden, von der wir wissen, fällt bereits ins Jahr 1618: Es war die von Erzbischof Max Sittich von Hohenems in seinem Barockschloß zu Salzburg veranstaltete "schöne und kunstreiche Opera Il Perseo genannt", die am 15.11. in Gegenwart des österreichischen Erzherzogs Leopold "nach geendeter Abendmahlzeit in Musica stattlich exhibiret und gehalten" ward. Von hier aus war der Schritt nicht weit an den Herzogshof nach München oder an den Kaiserpalast in Wien, das sich unter seinen ruhmreichen Maestri Marc' Antonio Cesti, Antonio Draghi und Johann Josef Fux zu einer wahren Italienerkolonie und zum Eldorado aller beutelustigen Instrumentalisten, Sänger und Artisten entwickelte. Und damit zeichnen sich, teils nacheinander, teils nebeneinander, drei Stilrichtungen in der Anfangsentwicklung der frühen Oper im deutschen Raum ab:
Der Siegeszug der italienischen Oper, der französische Einfluß, der Nationalstil.

Das Einzugsgebiet der Italiener, das vom süddeutschen katholischen Raum bis nach Böhmen und an die Elbe reicht, zunächst nur vereinzelt auch in Nord- und Mitteldeutschland Spuren hinterläßt, erweist sich mit dem Arien- und da-Capo-Stil der Neapolitaner (Alessandro Scarlatti und seine Schule) und dem Bühnenstil der Venezianer als die fruchtbarste und künstlerischste Einheit. Nach Kaspar Kerlls Tode, der das Erbe Orlandos angetreten, sich aber in Opern-, Orgel- und Kammermusikkompositionen um einen Nationalstil bemüht, nehmen italienische Kapallmeister bis 1787 vollständig Besitz von der Oper an der Residenz der wittelsbachischen Kurfürsten in München. Die überreiche Produktion dieser nachscarlattischen Gesangsopern ist ähnlich bei Adolf Hasse in Dresden, bei Carl-Heinrich Graun in Berlin, bei Steffani in Hannover, bei Jommeli in Stuttgart, am kurfürstlichen neuerbauten Operntheater in Braunschweig, in Heidelberg, aber auch in

Städten ohne höfische Residenzen wie in Breslau und Leipzig. Schauspieler und Dekorationskünstler, Sänger und Musiker waren meist Italiener: - "eher sollte ein Pferd wiehern, als eine deutsche Sängerin auf der Bühne singen" - Kapellmeister und Komponisten ebensolche, zumindest schrieben sie, auch wenn sie deutscher Herkunft waren, im Stil des Bel Canto der Neapolitaner. Bald wurde das Musikdrama der Venezianer durch die stärker hervortretende und reicher entwickelte Aria zur Musizieroper. Die Texte pflegte man italienisch vorzutragen, späterhin erschienen auch zweisprachige Ausgaben oder schlechte vollständige Übersetzungen. Im Vordergrund steht das Musikalisch-Virtuose, seine kunstfertige Spielerei, und der Affekt, die pomphafte Dekoration, die in einem Stück, das durch Kontamination und Übernahme anderer affektiver Motive pausenlos wenige Stunden oder drei volle Tage und Nächte hindurch sich ausdehnen konnte, bis zu hundert Mal gewechselt werden mochte: Im Vordergrund steht die unter Nutzung aller erdenkbaren akustischen und optischen Effekte in stets neue Sensationen sich übersteigende Handlung, nicht die Schöpfung des Operndichters - vielfach Beiwerk des Komponisten - nicht der Text.

Stofflich erweist sich die Abhängigkeit von der Heroenwelt der Antike ebenso glücklich wie die von der hellenistischen Blüte, der römischen Kaiserzeit oder der byzantinischen Geschichte. Die Verflachung der tragischen Entwicklung - meist nach analytischer Form - und die Loslösung vom attischen Drama, die seit den Tagen der römischen Oper (Carissimi) wesentliche Fortschritte gemacht hat, geht Hand in Hand mit der Auflösung der Form: Oper wird vielfach Staatsaktion, Stegreifkomödie, Improvisation. Vereinzelt greift man auf biblische Stoffe zurück: "David", "Cesare e Cleopatra", "Polydoro", "Marc Aurelio", "Sesonate", "Artaserse", "Arminio" - um nur einige zu nennen - pflegt man in grotesk-tragische Konflikte zu verwickeln, morden und brennen zu lassen, Städte belagern und Schiffe versenken, zum Kaiser zu krönen und zum Bischof zu weihen oder heimtückisch zu erdolchen, um sie - summa ope dei ex machina - nach allerlei Liebesgaukeleien doch noch zum "happy end" zu bringen. Denn nach soviel Erschütterung war ein tragischer Ausgang unliebsam. Der Text wird somit Sklave des Affekts, Spielball der Sängerin: Er wird wiederholt kopiert und überarbeitet, er ist kein feststehendes Werk, seine Interpretation einmalige Gelegenheitspoesie, sein literarischer Wert meist bedeutungslos. Proben dieses regen italienischen Opernschaffens in Deutschland sind uns vereinzelt erhalten, jedoch mehr von Regiebemerkungen und Instrumentationsangaben, Partituren fehlen fast ganz.

II. Der französische Einfluß.

Schwächer war die Strahlung der französischen Oper. Sie konnte in Deutschland vereinzelt für Jahrzehnte Fuß fassen, wo sich verwandtschaftliche Bande mit dem Adel des Nachbarlandes berührten, vornehmlich in Rastatt und Celle, vorübergehend auch in Hamburg, Hannover und Braunschweig-Wolfenbüttel. Ansätze zu einer musikdramatischen Kunst gab es schon Jahrhunderte vor der französischen Opernklassik. Wir wissen vom Singspiel des Adam de la Hâle bereits aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und von einer Blütezeit der religiös-mittelalterlichen Mysterien, von den Passionsspielen und in Szene gesetzten Legenden in den beiden folgenden Centenarien. Wir spüren noch die Integrität des liturgischen Theater, wenn Saint Evremont späterhin christliche Stoffe für operndramatische Darstellungen nicht zuläßt. Nach der polyphonen Kunst der Niederländer machte sich im Taumel der Renaissancebegeisterung bald die italienische Oper unter Mazarin in der Hauptstadt beliebt. Erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts war es dem Italiener Jean-Baptiste Lully gelungen, als Gegenschlag auf den Besuch südländischer Operntruppen in Paris [1] eine nationale Kunst zu schaffen. Deutlich macht sich die Abhängigkeit von der klassischen Tragödie und von der griechischen Mythologie bemerkbar. Lullys "Alceste" von 1674, die Verlebendigung der Geisteswelt um Corneille [2] und Racine und die Würde des alten Hofballetts schienen auch in Hannover zu gefallen. Der Gesang räumt wie in der florentinischen Frühzeit wieder der Dichtung und dem Rhythmus der Sprache den Vorrang ein, während sich die Musik im wesentlichen in zahllosen Tänzen auslebt. Man tanzt und singt französisch unter den antikisierenden Gestalten der Jahreszeiten und Monate ("Ballett der vier Jahreszeiten", Musik von Clemente Monari, Braunschweig 1692) oder der personifizierten Naturkräfte ("Le Combat du Soleil et de la Lune, ou: Le Carousel de Phaeton et d'Eudymion", Braunschweig 1686) oder feiert den Wunschtraum ungestörter Harmonie ("Ballett de la Paix", Braunschweig 1660).[3]

---

1) zum italienischen Opernstil in Paris und London: vergl. Hdb. d. Mus. Wiss. S. 264

2) vergl. Pierre Corneille in deutschen Übersetzungen und auf deutschen Bühnen bis Lessing, Diss. Heidelberg 1910

3) vergl. Paul Nettl, Beitr. z. Gesch. d. deutschen Singballetts in: Ztschr. f. Mus. Wiss., Bd. 6, 1923, S. 608 ff.

Auch die Lully'schen Opern "Proserpine", "Psyche" und "Thésée" werden auf deutschen Bühnen heimisch. Als sich das nationale Sprachelement mit dem Prioritätsrecht der Dichter vor den Komponisten am frühdeutschen Operntheater durchgesetzt hat, fördert das Singeballett [1] teils durch die Darstellung moralisch-didaktischer Allegorien, teils durch "Masqueraden" mit derb-komischem Einschlag den Nationalstil. Doch zu eben der Zeit, als Rameau durch Ballett und Chor großartige dramatische Steigerungen zu erwirken begann, war in Deutschland der französische Kunststil schon von den Italienern verdrängt.

III. Der Nationalstil.

Um deutsches Opernschaffen, um die Heranbildung eines deutschen Opernstiles, der sich musikalisch wie poetisch von den erdrückenden Einflüßen aus Süd und West freizumachen versucht, oder sie aufnimmt und den geistigen literarischen und künstlerischen Strömungen seines Landes anpaßt, ringt verzweifelt der mitteldeutsche Kulturkreis. Dort herrschte bereits musisches Leben, in ihm fand sich Hof und Bürgertum vereinigt, die Wunden des Krieges ließen eine verschwenderische Entfaltung des höfischen Lebens noch nicht zu. Wir lesen von einer Vielzahl von Opernaufführungen im sächsisch-thüringischen Bereich, wir hören von erstaunlichen Versuchen in Braunschweig, Hannover und Königsberg: Dies ist Opernschaffen, das wieder an fremde Schauspieler- und Sängertruppen verloren geht; wir wissen um deutsche Aufführungen im protestantisch-süddeutschen Raum und von der Blütezeit der deutschen Oper in Hamburg.

Am 23.4.1627 wurde auf Schloß Hartenfels bei Torgau die erste deutsche Oper in Landessprache aufgeführt. Zwei Jahre vorher hatte Martin Opitz in der sächsischen Residenz den Großmeister des deutschen Frühbarock, Heinrich Schütz, kennen gelernt und für die Vertonung der "Daphne" gewonnen. Opitz hatte Rinuccinis gleichnamiges Libretto von 1600 nicht einfach ins Deutsche übertragen, sondern im Hinblick auf die Hochzeitsfeier frei bearbeitet. Der Zeit entsprechend huldigt er dem barocken Prinzip der Veranschaulichung: Er arbeitet den dritten Akt in zwei weitere um, baut die Chorlieder aus und behandelt sie besonders frei, um sich ganz der metrischen Aufteilung zu widmen. Neu ist seine Kunst der Versprachlichung: "er zerlegt seine

1) nach Art der französischen Gattung der "Comédie-Ballets" oder "Opéra-Ballets".

Vorlage in einzelne Sinnesabschnitte, deren Gedanken er übernimmt, sie aber nach seinen Stilprinzipien wiedergibt. Dabei beschneidet er energisch das Gewucher der Beiwörter, bringt dafür größere dramatische Bewegtheit hinein durch häufige Bewegung von Apostrophie, Antithese, Parallele, Hypothese und Komposita... Im Versbau richtet er sich nicht nach Rinuccinis Septenaren, Hendekasyllaben oder Oktonaren, meist wählt er kürzere Maße. Trochäen tauchen auf an wirkungsvollen Stellen, für Kantilene oder Arie, liedmäßig ist die Sprache der Chöre. Die reich gegliederte Form des Textes geht über Peris Art merklich hinaus und stellt etwas für unsere Literatur Neues hin von bestechender Vorbildlichkeit."[1]
Somit war durch Schütz und Opitz die Frühform der italienischen Oper deutscher Prägung in deutsche Lande übergeführt: Schäferlich sind Kostüm und Inhalt, Pastorale die Frühform der landeseigenen ersten musikdramatischen Kunst, die in den Jahren nach den Nöten des Krieges die rauhe Gegenwart und Vergangenheit vergessen machen will. Musikalisch knüpft sie an die Italiener (Carissimi) an - noch fehlt die strenge Scheidung zwischen Recitativ und Arie - stofflich an das in der Renaissancezeit abgewandelte Gedankengut der Antike, insbesondere an das höfisch-barocke Schäferspiel. Grundsätzlich neu ist die Behandlung von Text, Sprache und Vers.

Es kam dem ersten Jahrhundert der deutschen Oper sehr zustatten, daß sich anerkannte Dichter in ihren Dienst stellten. Nach Andrea Salvadoris "Giuditta" (Florenz 1626) macht Opitz das Judith-Holofernes-Motiv mit stärkerer Charakterisierung der Helden für die heroische Oper zugänglich. Gryphius steuert den Text zum Singspiel "Majuma" für die Kaiserkrönung Ferdinands VI. (1653) bei, Hallmann, Haugwitz und Wilhelm Cronpusch liefern eine Anzahl pastoraler Librettis, Harsdörffer verbindet im "Seelewig" Schäferspiel und Bibelstück zum allegorischen Pastorale. Auf dieser Grundlage baut die folgende Generation, vornehmlich im Bereich kleindeutscher Residenzen, weiter.

Versuchen wir das deutsche Opernschaffen an den Theatern von Hof und Bürgertum im ausgehenden 17. Jahrhundert in einer geographischen Skizze festzuhalten, so fällt das rege Theaterleben im sächsisch-thüringischen Kulturkreis auf.

---

1) Willi Flemming, Die Oper, a.a.O., S. 66 (Einl.)

Vom Kaiserhof in W i e n (seit 1629, Cavalli, Cesti, Draghi, Fux) dringt die Venezianeroper über Salzburg nach M ü n c h e n (seit 1653, Kaspar Kerll, Barnabei, d'all Abaco) und über Prag nach D r e s d e n (seit 1662, Pallavicino, Conradi, Hasse, Graun). Von Westen kommend macht sich die französische Ballettkunst, zumindest vorübergehend, in Rastatt, Darmstadt, Celle, Wolfenbüttel, sogar in Hamburg bemerkbar.

Unter den deutschen Residenzen widmete sich B r a u n s c h w e i g - W o l f e n b ü t t e l fast hundert Jahre, von 1639 bis 1735 der Pflege der Nationaloper. Die Kapellmeister Löwe, Erlebach, Bronner und Keiser versuchen zunächst die Lully'schen und Scarlatti'schen Libretti zu verdrängen. 1700 bringt dort Georg Caspar Schürmann 28-jährig "Eudimone", seine erste Oper, zur Aufführung, Hasse und Graun machen ihre Schule durch, Händels Opern werden beliebt. Nach der deutsch-französischen Stilperiode des berühmten Maestro Johann Sigismund Kusser bringt sein Schüler Schürmann die Oper ein Halbjahrhundert zu höchster Blüte.

Die Oper in W e i ß e n f e l s, die das deutsche Element wohl am reinsten und längsten vertrat, kann Singspiele schon nach der Jahrhundertwende nachweisen, errang jedoch erst gegen 1680 durch Johann Philipp Krieger, ab 1725 durch dessen Sohn, Johann Gotthelf Krieger, entscheidende Bedeutung. Seit 1715 erscheinen vereinzelt Singspiele von J. A. Kobelius.

H a n n o v e r, durch Braunschweig zum Bau eines Opernhauses angeregt, genoß seit 1685, als Agostino Steffani aus München berufen wurde, musikalischen Weltruf. Wohl gab die Musik dem Italienischen den Vorzug, aber die Weisen aus Motette und Lied fügten sich deutschen, auch vaterländischen Stoffen. Schon 1714, als der Hof nach Londodn übersiedelte, erlag das fruchtbare musikdramatische Schaffen.

Zahlreiche m i t t e l d e u t s c h e Fürstenhöfe waren dem nationalen Stil geneigt. Sie empfingen ihre Anregungen von der nahen Residenz Herzog Anton Ulrichs, konnten sich aber nur gelegentlich einige Opernaufführungen leisten. Unter ihnen erhoben sich Altenberg, Eisenberg und Meiningen mit den Hoflibrettisten und Komponisten Großer, Stölzel und Römhild zu größerer Selbständigkeit. In den siebziger Jahren und später sind uns aus Gotha, Weimar, Halle, Rudolstadt, Merseburg, Arnstadt, Naumburg, Zeitz, Coburg und Bayreuth deutschsprachige Aufführungen bekannt.

In H a m b u r g, wo ein von Bürgern unterhaltenes Theater schon 1678 eröffnet wurde, gewann das national-deutsche Opernschaffen größtes Vorbild

Deutsche Lande (1640)
französische Oper
italienische Oper
frühdeutsche Oper
Hamburg
Celle
Hannover
Braunschweig
Wolfenbüttel
Magdeburg
Berlin
Dessau
Halle
Torgau
Merseburg
Leipzig
Weissenfels
Naumburg
Zeitz
Dresden
Görlitz
Breslau
Düsseldorf
Gotha
Weimar
Altenburg
Arnstadt
Meiningen
Rudolstadt
Eisenberg
Koburg
Prag
Darmstadt
Bayreuth
Mannheim
Heidelberg
Nürnberg
Ansbach
Paris
Durlach
Rastatt
Stuttgart
Baden-Baden
Regensburg
Neuburg
Augsburg
Wien
München
Salzburg
Venedig

und Ansehen. Das Collegium Musicum mit Johann Schop, Heinrich Scheidemann und Jakob Praetorius an der Spitze genoß hohen künstlerischen Wert, wie die Ristschule als Zentrum der Liederdichtung.
Neben einer feststehenden Librettistenschule waren eine Reihe von Kapellmeister an der Oper tätig: Bearbeitungen und Kompositionen von J. Theile, N. A. Strungk, J. W. Franck, J. Ph. Förtsch, G. F. Händel, J. G. Conradi, G. Bronner, Ph. Krieger, A. Steffani, J. Chr. Schieferdecker, J. Mattheson, C. H. Grunwald, Chr. Graupner u. a. gelangten zur Aufführung. Nach Sigismund Kusser stand das Theater am Gänsemarkt jahrzehntelang unter der Leitung des genialen Universalmusikers Reinhard Keiser. Zwar ist nur mehr der fünfte Teil von den über hundert Opern des Kapellmeisters der Alsterstadt erhalten, das Überkommene aber läßt uns ahnen, in welch prachtvolle Klangformen er das Erbe des deutschen Liedgutes und der Mottetenkunst zu gießen verstand und zu welch großer Höhe von Selbständigkeit der Nationalstil emporgestiegen war. Die Hansestadt lag auch im Brennpunkt der ideologischen Auseinandersetzungen um Sinn und Gehalt der Oper: Unterstützt durch die Glaubensspaltung der Reformierten prallte gerade hier die geistliche Welt des deutschen Mittelalters mit dem antikisierenden Genos der Renaissancezeit, mit Heroismus und Galanterie, spontan aufeinander.
1738, als sich Telemann nach siebzehnjähriger Tätigkeit der Erstarrung französischer Klischees ohne Keisers melodische Biegungen und der Entartung derb-realistischer Bühneneffekte nicht mehr erwehren konnte, schließt das Opernhaus seine Pforten.
L e i p z i g war seit Gründung des Theaters im Jahre 1678 in seinen deutschsprachigen Libretti vorwiegend der Mythologie und Renaissanceidee zugetan. Das Ensemble d. Oper stand in stetiger Rivalität zur blühenden Kantorei und seine Studenten, Soldaten und Bürgerlichen bedurften über den Dilettantismus hinaus einer strafferen Organisation, der auch der begabte Nikolaus Alexander Strungk als Kapellmeister nicht verhelfen konnte. Im Bemühen, die richtungweisenden Bahnen des Altmeisters Schütz auch in der Oper weiter zu verfolgen, lag auch der Wunsch nach kunstfertigen deutschen Librettis, bis die Nachfolger Christian Ludwig Boxberg und Johann David Heinichen sich zusehends dem italienischen Stil näherten und wertvolle Ansätze zu einer nationalen Kunst selbst in der Kantorstadt verkümmern ließen.
Spärlich sind die Berichte aus D a n z i g , wo sich die frühdeutsche Oper bis 1741 hielt. Auch Königsberg, Berlin, Breslau und Görlitz haben nur

vereinzelt deutschsprachige Aufführungen erlebt.
Der Dichterkreis in N ü r n b e r g setzte sich in Süddeutschland für eine Nationaloper ein. Auch unter dem bedeutendsten Komponisten der mittelalterlichen Pegnitzstadt, Löhner, überwiegen die biblischen Stoffe. Von der Pegnitzstadt empfingen die Residenzen in O n o l z b a c h (Ansbach) und B a y r e u t h wertvolle Anregungen zum deutschen Opernstil.
Unter der Regierungszeit Herzog Philipp Wilhelms (1653-1690) liefert der P f a l z - N e u b u r g e r Hof für kurze Zeit in den südlichen Breiten des Landes einen wichtigen Beitrag für das frühdeutsche Libretto. Mit der glühenden Begeisterung für eine eifrige Musikpflege, die sich schon unter dem vorausgehendenMonarchen Wolfgang Wilhelm (1614-53) dem "stile nuovo" zugewandt hatte, werden über den Kaiserhof in Wien auch Verbindungen zur italienischen Oper angeknüpft. In den Jahren 1678/79 gelangten Opern und szenische Ballette (Roßballett) deutscher Sprachfassung in der Donauresidenz zur Aufführung, was innerhalb der süddeutschen Kulturzone, die zu dieser Zeit fast ausnahmslos im Bereiche des Theaters und der Musik von Gästen aus dem Süden bespielt wurde, eine beachtliche Tatsache darstellt. Damit "rückt auch Neuburg in die kleine Zahl süddeutscher Höfe ein, denen sich eine kurze Pflege der deutschen Oper nachsagen läßt." [1]
Im Südwesten des Landes förderte B a d e n - D u r l a c h , das Prunkschloß der badischen Markgrafen, spätestens seit 1684 die Nationaloper. Aber auch die "Lukretia" des rührigen Komponisten Schweitzelsberger vermochte sich nicht über die Schablone fremdländischer Durchschnittskunst zu erheben. Ebenso gelang nicht Johann Philipp Käfer die Wendung zum Nationalstil.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts eilt die frühdeutsche Oper einem raschen Ende entgegen. Die Bühnen müssen entweder auf die Gunst ihrer Mäcene bei Hofe verzichten oder sie weichen ihrer eigenen Unfähigkeit wegen der italienischen opera Seria und Buffa. Aber die Keime eines Nationalstils und einer einheimischen musikalischen Opernkunst sind nach wie vor vorhanden und schlummern, bis nach den Coloraturen des Bel Canto eine neue, lebenskräftige Bewegung die deutsche Opernbühne in Szene setzt.

---

1) Alfred Einstein, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher 1614 - 1716, in: SJMG Bd. IX, Leipzig 1907/08, S. 378

2. Kapitel: D a s T e x t b u c h

Der frühdeutschen Oper pflegt man stets zum Vorwurf zu machen, an ihrer Krise und an ihrem Verschwinden aus dem Bühnenrepertoire um die Mitte des 18. Jahrhunderts seien allein die deutschen Librettisten schuld. Bei aller Abwertung einer Unsumme schwulstiger und holpriger Texte müssen wir der neuen nationalen Kulturgattung zugute halten, daß um 1750 im nahen Frankreich schon längst vorbereitet eine neue Geistesrichtung die europäischen Lande durchzog, die zwar an der höfischen Etikette des galant homme festhielt, aber durch ihre aufgeklärte Gedankenwelt die Grundfeste, vor allem die von Glauben und Wissen, gewaltig erschütterte und der Schablone antiker Kultur eine neue, bürgerliche entgegensetzte.
Gewiß, Quinault und Zeno hielten sich Einflüßen der wahllosen Kontamination fern und verbanden kraft ihrer dichterischen Persönlichkeit Stileinheit und Geschlossenheit der Form. Vergessen wir nicht das Gebot der Zeit, das den Publikumswünschen wie den dichterischen Forderungen entsprechen mußte. Bartholomäus Feind faßt den Publikumsgeschmack zusammen: "man ist in solchem Stücke abermahl gebunden / nachdem Gusto der Zuschauer die Sache einzurichten; denn wenn wir unser Meynung gefolget / so wäre gar nichts lustiges hinein gerücket worden." [1] Ebenfalls in der Vorrede zu seinem "Lucretia"-Libretto bringt der Dichter zum Ausdruck, daß er viel zu sehr den rezeptartig geforderten Wünschen seiner schaulustigen Besucher huldigen muß, als ein ernstes Moralstück nach Gryph'schem Vorbild entwerfen kann.

Wir haben uns gewöhnt, mit dem Begriff "Libretto" das Textbuch der frühen Oper zu bezeichnen, ungeachtet ob es italienischer Urtext, französische Übersetzung, deutsche Bearbeitung oder als national-historischer Entwurf in die Opernliteratur eingegangen ist. Hier soll nur auf die deutschsprachig erschienenen Textbücher eingegangen werden, auf die besten und charakteristischsten unter vielen wertlosen.
Auf die Residenzen übertragen, die sich vornehmlich der Pflege der frühdeutschen Oper widmeten, insbesondere im mitteldeutschen Kulturkreis, sowie in Hamburg, Braunschweig, Durlach und Nürnberg, lassen sich bis ca 1730

---

1) Bartholomäus Feind, "Deutsche Gedichte...Gedancken von der Opera", Ausgabe: Heinrich Brummer, Stade 1708,
hier: Vorbericht zu "Lucretia", S. 187

- die geistliche Oper mit Einschränkungen ausgenommen - vorwiegend italienische und französische Vorbilder feststellen. Zenos und Metastasios heroische Dramen von Liebe und Heldentum war durch die Übersetzung eine noch schlechtere Charakterisierung des Helden abzugewinnen, Quinaults Olympierszenen wurden oft zu lächerlichen Persiflagen der höfischen Gesellschaft, und die realistischen Staatsaktionen glaubte man in Hamburg, das richtungweisend für die Durlacher, Braunschweiger und Bayreuther Textdichter wurde, noch überbieten zu müssen.
Entscheidend waren auch Verhältnis und Verständnis zwischen Dichter und Komponisten: Sie sind der Niederschlag der lebhaften Auseinandersetzungen, ob einer und welcher Kunst der Vorrang gebühre. Von Zeno und Metastasio werden lobenswert große Zugeständnisse an den Komponisten zugesagt, Kusser klagt wiederum über Bressands schlechtes Einfühlungsvermögen in die Musik, gut war die Zusammenarbeit bei Hunold und Keiser, ja der Hamburger Kapellmeister schrieb vereinzelt selbst die Texte seiner Opern.

Ein Großteil Namen deutscher Librettisten ging wie ihr Werk, das meist nur eine Aufführung erlebte, verloren. Die musikalische Forschung hat einige Namen ermittelt.
In L e i p z i g verfaßten Paul Thiemich und Christian Ludwig Boxberg Operntexte, in W e i ß e n f e l s Philipp Christian Haustreu und August Bohse.
Für die Oper in B r a u n s c h w e i g und W o l f e n b ü t t e l, die das deutsche Sprachelement in ihren vorwiegend mythologischen und pastoralen Aufführungen besonders gefördert hatte, schrieb Herzog Anton Ulrich selbst auch Operntexte. Schürmann bediente sich dort einer Reihe von Librettisten: "Schwesterlich und friedlich" wird sein Übereinkommen mit dem Textdichter v. Uffenbach überliefert. Deutschen Bearbeitungen von Musikdramen Stefani, Pallavicinos, Pallarolos und Scarlattis widmete sich der langjährige Hofpoet und "Cammer-Secretarius" Gottlieb Fiedler, der sächsische Hofrat und Zeremonienmeister an der Dresdener Residenz Johann Ulrich v. König fertigte auch Libretti für Keiser, Heinichen, Telemann und Graun. Knorr von Rosenroth lieferte den Text zu Schürmanns "Salomon" und "Daniel", der Naumburger Bürgermeister Johann Christian Frauendorf, die protestantischen Theologen Joachim Beccau und Christian Ernst Simonetti, ferner Johann Samuel Müller, nahmen ebenfalls vorwiegend italienische Übersetzungen zur Bearbeitung für Schürmanns Opern. Christian Bressand interessierte

sich in Wolfenbüttel für Neufassungen von Stücken Hamburger Librettisten und der Maestro selbst nahm sich für seinen Freund C.H. Graun Texte der Italiener Francesco Lemene (1634-1704) und Dominico Lalli (1679-1741) zur literarischen Fertigung vor.

In H a m b u r g bildete sich die bedeutendste Librettistenschule: die Alsterstadt hatte sich bis 1680 [1] der Annäherung an den französischen Stil, an die große italienische Arie und das welsche Tanzlied, ferngehalten. Mit der Bevorzugung biblischer Stoffe zeichnet sich auch musikalisch eine Verwandtschaft mit der Mottete und dem evangelischen Kirchenlied ab.

Als berufsmäßige Librettisten waren in der Hansestadt tätig: Pastor Heinrich Elmenhorst, der kaiserlich gekrönte Poet Christian Richter, der spätere Bürgermeister Lucas von Bostel, Christian Heinrich Postel [2], Jakob Kremberg, Bartholomäus Feind und Christian Hunold, der Lizentiat Heinrich Hinsch, der Sänger Hotter, der Theologe Feustking u.a.

Von den Dichtern gebundener Rede hatten Harsdörffer, Gryphius, die Schlesier Hallmann und Haugwitz, sowie Wilhelm Cronpusch vereinzelt Beiträge geliefert. [3]

3. Kapitel: Form und Tendenz der frühdeutschen Oper

Wenden wir uns den Voraussetzungen zu, die für die Stoffwahl des musikalischen Barockdramas für geboten schienen, so müssen wir vorerst beobachten, daß der eigene Ideenreichtum des Poeten zumeist hinter den geforderten und vorschriftsmäßig niedergelegten Ausführungsbestimmungen zurücktrat. Die Auftraggebung und Aufführung einer Oper oblag der Gunst

---

1) nach Sandbergers Forschung bis zur Aufführung der "Drei Töchter Cecrops" von Johann Wolfgang Franck

2) er verfaßte 28 Operntexte

3) vergl. dazu die bisher ausführlichste Zusammenstellung über die Statistik der frühdeutschen Oper in: Ludwig Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig 1930, bes. S. 33

und Zensur des Monarchen, der Stoffwahl und Form näher bestimmen konnte. So war das Barocklibretto der Polyhistorie wie Lehrbeflissenheit des Zeitalters entsprechend mehr dem moralischen Postulat oder der zerstreuenden Unterhaltung verpflichtet, denn der Liebhaberei des einzelnen Poeten und seines persönlichen Sendungsbewußtseins wie religiösen oder ethischen Lehrauftrages. Darüberhinaus waren für die Wahl des Dramas überhaupt, für das die Tendenz weit wichtiger schien als der Stoff, eine Fülle von Richtlinien und theoretischen Gebrauchsanweisungen zu beachten, die in den Poetiken des 17. Jahrhunderts ihren Niederschlag fanden.

I. Die Deutung des antiken Dramas.

Die Oper, das Musikdrama ist im Barockzeitalter jeglichem dramatischen Schaffen an sich zugeordnet und diesem gleichberechtigt und steht im Bannkreis der wiederentdeckten Antike: formal, stilistisch, stofflich. Welcher Art sind diese überkommenen Vorbilder, welcher Deutung entsprechen sie?

Das symbolische Geheimnis der großen Eleusynien, die Lehre von φόβος, ἔλεος und κάθαρσις ist über Aristoteles hinaus bis zur Moderne Richtschnur des Dramas, besonders der Tragödie geworden. Vergleichen wir den Auflösungsprozess des antiken Dramas: Prometheus ist noch von Halbgöttern umgeben, Oedipus von mythischen Dynastien, der Hellenismus weiß bald Medea durch die περικειρομένη zu ersetzen, den Amphytrio durch den Miles Gloriosus. Mit der Wegwendung vom ursprünglichen Physisbegriff folgt die zunehmende Vermenschlichung des Dramas und seiner Gestalten.
Oder betrachten wir den Chor: War er einst die gestaltende Kraft der Mysterien, hat er im "Agamemnon" noch als Vertreter des Volkes dem ὑποκριτής gegenüber die Aufgabe, im Dialog Recht und Gewissen der öffentlichen Meinung zu vertreten, so ist ihm bei Euripides nur mehr am Rande moralisierende Reflexion zugeteilt. Das Barock zieht eine Parallele: Das Drama übernimmt die drei Einheiten und formt sie aus; Gryphius jedoch vermag die "Reyen" nur mehr zu stoischen Moralpredigten erwecken. Während Mittelalter und Renaissance die poetischen Regeln des Stegiriten kaum beeinflußen, vielmehr die Einheit der Zeit fälschlich interpretiert hatten, nimmt die Auffassung vom Tragischen seine entscheidende Wandlung, die sich von der althellenischen εἱμαρμένη lossagt.
Boethius definiert die Klage der Tragödien als ein "Schicksal, welches durch jähen Schlag glückliche Reiche umstürzte". Auch Chaucer bezeichnet in

seiner Rahmenerzählung, den Canterbury Tales, die Tragödie "als eine Geschichte in Versen, die einen Menschen schildern, der vom Gipfel der Größe in Armut und Ungemach gestürzt sei." [1]

Die Renaissance schließlich, die in ihrem Enthusiasmus für Griechen- und Römertum in meist sklavischer Nachahmung der Antike eine Fülle von literarhistorischen Schriften, lateinischer Sprache in Form der Humanistenpoetiken zeitigte, verwirft durch eine Fehlauslegung die geltende Meinung über die Einheit von Raum und Zeit, wie sie Aristoteles unter "Sonnenumlauf" verstanden haben mag, und legt damit Grund für die neue Lehre von den drei Einheiten, wie sie später in französischen Poetiken von Chapelain als Ausgangspunkt erhoben wurde.

Das Überwuchern lateinischer Dichtungen, der absolute Vorrang des Römischen vor dem Hellenischen als humanistisches Bildungsprinzip, die Bevorzugung des römischen Dramas des Stoizismus vor dem des attischen Menschenbildes beeinflußt entscheidend die mitteleuropäische Dramatik des 17. Jahrhunderts. Im Discorso zu Cinthios "Orbecche", einem dramatischen Gedicht von 2700 Versen nach dem Vorbild von Senecas "Thyestes" zählt der Dichter alle Eigenschaften auf, in denen Seneca die Griechen übertroffen hatte: "nella gravità, nella prudenza, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti Greci che scrissero mai, quantunque nella eloquenza potesse essere più casto e più colto." Damit ist das Renaissancedrama auf den Bahnen der Ethik des christlich-stoischen Menschenbildes und stilistisch auf die der erlernbaren Redekunst gelenkt. Tragödie ist nicht mehr Erschütterung vor dem Unbegreiflich-Göttlichen dargestellt in religiösen Urmythen, sondern Erschütterung der Affekte bei der augenscheinlichen Verdammung des Bösen, weniger persönlich gestaltendes Geschehen, vielmehr epische Darstellung, rhetorisch-pathetischer Gefühlsausdruck. "Denn die Tragödie galt als "gelehrte Kunst" und man bemühte sich um bewußte Nachahmung der antiken Vorbilder und um möglichst genaue Regeln. [2] Der Meinung des Bernardo Tasso (die dann von seinem Sohne Torquato übernommen wurde), daß man nur durch Aristoteles ein Dichter werden könne[3],

---

1) vergl. Friedrich Popp, Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhd., Diss. Leipzig 1895

2) vergl. Max J. Wolf, Die Theorie der älteren italienischen Tragödie im 16. Jahrhd., in: Archiv LXVI, 1912

3) Bernardo Tasso, Lettere II, S. 525 und Torquato Tasso, Dialog des Pellegrino

hätten zwar nicht alle beigepflichtet, aber die meisten glaubten doch offenbar mit Giraldi, daß ein Drama umso besser und erfolgreicher sei, je mehr es sich den Regeln der Poetik anpasse." [1]

Bald setzte sich die Landessprache durch: Unterstützten Dante und Petrarca schon im 14. Jahrhundert die Nationalsprache, Plejade zwei Jahrhunderte später das Französische vor der Humanistensprache, so macht Opitz zur Zeit des Krieges den revolutionierenden Versuch, an der Nachbildung antiker Poesie zwar festzuhalten, doch ihr deutsche Form und Sprache zu geben.

Auch alle diese Poetiken des 17. Jahrhunderts, die seit dem "Büchlein von der Poeterey" in hundertfältiger Frucht Art und Form des Dramas zu differenzieren versuchen, nehmen Aristoteles zum Ausgangspunkt und teilen dem Drama die bekannte Unterscheidung zu. Sie rechnen zur Tragödie, dem "Trauerspiel", heroische, traurige, grausige Schauspiele, in denen Götter, Helden und Fürsten in gehobener Rede sprechen.

Die Komödie, das "Freudenspiel", weiß von fröhlichen, lustigen und derben Ereignissen zu berichten, mit bürgerlichen Personen, Knechten und Kupplerinnen, in einem "niedrigen", "bekannten", doch "reinen Stil". Zwischen beiden liegen die

"Hirtenspiele", Pastorale, die das idyllische Landleben schildern und "satyrisch" genannt werden. [2]

Durch diese Deutung der Auffassung vom antiken Drama, die wir ebenso in der barocken Opernliteratur beobachten können, unterläuft die fälschliche Scheidung des dramatischen Genos nach sozialen Gesichtspunkten. Als Gewinn für die barocke Schauspielkunst muß angesehen werden, daß die Handlung nicht mehr wie bisher reflektiert, d.h. über sie nur gesprochen wird,

---

1) Wolfgang Clemen, Die Tragödie vor Shakespeare, Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede, Heidelberg 1955, S. 28/29

2) "satyrisch" (satirisch) wurde fälschlich aus dem altgriechischen Satyrnkult gedeutet, nicht von "satira" (aus "satis" = "Allerlei") abgeleitet.

sondern lebensnah, nicht wahrheitsgetreu oder idealisiert, veranschaulicht wird. So übernimmt Opitz zwar Scaligers Aristotelesauslegung, deutet aber die Katharsislehre nicht wie der Stagirite einfach als Handlung, sondern als Spiel der Affekte. Charakteristisch für diese von Harsdörffer aufgestellte Klassifizierung ist ferner die Tatsache, daß das Drama der Barockzeit, gleich ob heidnischen oder christlichen Inhalts und trotz seines oft allzu freien Sittenspiels, als letzte dramatische Periode überhaupt noch auf dem letztlich unerschütterlichen Boden des Christentums steht und damit den Dualismus der frühen Renaissancezeit zwischen alter und neuer Welt überwindet.

II. Die Zweckbestimmung der dramatischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

Verschieden ist allerdings die Auffassung der einzelnen Dichter über die Tendenz des Dramas: Auch in der Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts tritt die stoffliche Gestaltung wesentlich hinter der Zweckbestimmung zurück. Während Opitz vom Drama nützliche Betrachtung des Lebens und moralische Veredelung erwartet, den Unterschied zwischen Spielen geistlichen und heidnischen Inhalts kaum andeutet und auch auf die Katharsislehre wenig Wert legt, ist Sigmund v. Birken der Ansicht, daß die "Ehre Gottes" Zweck der Poesie sei. Statt heidnischen Göttern müßten sittliche Heroen, göttliche Eigenschaften, personifizierte Tugenden: Laster, Engel und Knaben, zur Belehrung des Menschen auftreten. Harsdörffer meint, die drei Gattungen des Dramas: Trauer-, Freuden- und Hirtenspiele "haben insgemein das Absehen zu nützen und zu belustigen." [1] φόβος und ἔλεος, das Geheimnis, durch grausame Martern Mitleid zu erregen, deutet er folgendermaßen: "Das Trauerspiel soll gleichsam ein gerechter Richter sein, welcher in dem Inhalt die Tugend lohnt und die Laster bestraft." [2] Buchner und Hadewig wenden sich energisch gegen die Entartung des Volksschauspiels, vor allem gegen das Vordringen der englischen Komödianten und "ganz unverantwortlichen Fastnachtsspielen und Mimereyen." [3] Auch hier obliegt das Drama dem Zweck des stoischen Erbes christlicher Morallehre, um junge Menschen zur Tugend zu erziehen.

---

1) G. Ph. Harsdörffer, Poetischer Trichter, Nürnberg 1648-53
2) G. Ph. Harsdörffer, a. a. O.
3) nach der Autorität Dr. Dannhausers-Regensburg, Predigtsammlung: Catechismus-Milch, S. 428 ff.

"Eine Opera oder ein Sing-Spiel ist gewiß das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu aestimiren pfleget", meint "Menantes", alias Erdmann Neumeister, einleitend in seinen "Gedancken von der Opera". Um die Jahrhundertwende herrscht die Ansicht vor, daß "alle die trefflichen Trauerspiele, so Lohenstein und andere geschrieben, ingleichen der in verliebten Expressionen unvergleichliche Pastor Fido anitzo auf dem Theater nicht die Helfte des Beyfalls erhalten können, welchen sie im Lesen verdienen." (Hun. S. 122) Die dramatische Poesie ist zur bloßen Literatur geworden, sie ist andererseits allgemeiner Veroperung anheimgefallen: Die Oper gilt nach dem Kunstvollen des Spätbarock als "gewiß das galanteste Stück der Poesie" (Men. S. 394), wenn sie auch selbst von Feind als "ein unnatürliches Ding und prächtige Gauckeley" (Fe. S. 74) bezeichnet wird.

1. Die äußere Form.

Suchen wir an der Wertung der barocken Oper zuerst zu erkennen, welche praktischen Voraussetzungen für die Abfassung eines Operntextes zu beachten waren. Ganz im Gegensatz zu den wahllosen Kontaminationen und Textverfälschungen der aus Süd und West importierten Libretti, die in der fremden Sprache wiedergegeben wurden, mißt man der künstlerischen Fertigung eines deutschen Operntextes großen Wert bei. Er ist zumindest der Musik Bruder, nur seine gebundenen Verse wissen höchsten Adel und Nachdruck zu verleihen:
"Ich glaube auch nicht / daß ein vernünftiger Mensch leicht in Abrede seyn werde / daß man nicht im Singen einer Rede zehnmahl mehr Nachdruck geben könne / als in der Declamation und simplen Sprache; Denn was ist wol das Singen anders / als die Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchsten Krafft und Nachdruck?" (Fe. S. 79) Weiter meint Feind: "Solte man aber Opern in prosa machen / so blieben sie keine Opern mehr; Denn eine Opera ist ein aus vielen Unterredungen bestehendes Gedicht / so in die Music gesetzet / als welche der Verse wegen allhier gebraucht wird / nicht aber umgekehret / weil der Poet den Musicum zu allerhand Inventionen veranlasset / und der Musicus dem Poeten folgen muß." (Fe. S. 80)
Freilich räumt Menantes ein: "wenn ein Kerl etwas mit mir reden wolte, und machte mir lauter Reime her, oder sänge mir seine Worte vor, so dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute." (Men. S. 394) Damit ist dem gebundenen Dichterwort in der Oper die Rolle des erhabenen Mittels zur

"göttlichen Musik" zugewiesen, Prosadichtungen von Librettisten sind zu dieser Zeit unbekannt. Feind beruft sich schließlich auf die lange Tradition des Heldenliedes und des Rhapsodengesanges im homerischen Zeitalter.

Welcher Nationaloper der Vorzug gebühre, ist von Zeitgenossen in einer Sentenz charakterisiert: "Dolet Italus, Hispanus flet, Germanus boat, Flander ululat, solus Gallus cantat." Daß dabei Frankreich die höchste Vollendung in Schauspiel und Sangeskunst zukommt, beruht auf den Ansichten des weisen Mönches Saint Evremont aus Paris, der die ästhetischen Gegengründe der Aufklärer schon vor Gottsched nach Deutschland brachte und gerade bei Feind auf harten Widerstand stieß. Menantes gibt allerdings - begeistert von Guarinis "Unvergleichlichem Pastor Fido" - der italienischen Opernkunst den Vorzug.

Man hält an der antiken Überlieferung fest und drei oder fünf Akte für die Oper im allgemeinen, fünf für das Trauerspiel im besonderen, für gegeben. Die Akte können beliebig zwischen zehn und zwanzig Szenen untergeteilt werden, doch in jedem Akt gleich an Zahl. Nie soll die Szene leer sein: "Bisweilen muß auch eine eintzelne Person ihren Affect auslassen." (Men. S.403).
Die Einheit der Zeit nach der Auslegung der Humanistenpoetiken wird verworfen: "Die Observance des Spatii XXIV horarum ist heute zu Tage nicht mehr im Gebrauch / und hat der Jesuit Masenius dessen Nichtigkeit sattsam erwiesen." (Fe. S. 86) Feind zitiert dabei Corneiile, der selbst bei Aischylos und Euripides Verstöße nachgewiesen hat. Einschränkungen gelten nur für die Trauerspiele, wie sie besonders von Gryphius, Lohenstein, Hallmann und Haugwitz eingehalten wurden.
Erstreckt sich jedoch der Stoff über mehrere Monate und Jahre, so erweist sich eine Unterteilung in verschiedene Einzelstücke als vorteilhaft. Von der Regie wird eine dem Stoff zeitlich adäquate Darstellung ausdrücklich betont. Feind wie Hunold legen größten Wert auf eine charaktertreue Wiedergabe: "Ein Philosophus, Grosmühtiger / Verliebter / Verzweifelnder / Rasender / Misträuischer / Eyfersüchtiger / Zweifelmühtiger ect. muß nach seiner Gemühts-Beschaffenheit seine Person praesentiren / und seine eigne / von den andern weit abgesonderte/Reden vorbringen." (Fe. S. 86)
Die barocke Schaulust fordert unbegrenzt neue Affekte: Der vorbildliche Poet wird auch nach seinen "Repraesentationes" beurteilt: nach der sensationellen Aufmachung der Göttererscheinungen (Deus ex machina: Jupiter auf dem Adler, Phoebus im Sonnenwagen, Juno im Pfauenwagen, Fortuna auf einer Kugel

und Merkur durch die Lüfte fliegend), nach der Inszenierung von Feldlagern, Jagden, Schiffahrten, Belagerungen, Seeschlachten und Triumphzügen auf der barocken Doppelbühne. Auch Staffage und Dekoration entspringen dem Ideenreichtum des Poeten: Szenen im Wald, im Garten, auf der Galerie, im Cabinet, Vorgemach und Saal oder auf der Gasse werden "wie in allen Schauspielen" üblich getadelt. Auch für die realistische Darstellungsweise wie in den Gryph'schen Märtyrerdramen ist das affekthaschende Publikum empfänglich: Tod, Strafe, Selbstgericht, sollen erschüttern und die Vernichtung alles Irdischen und Bösen lehren: Lucretias Erdolchung und Turnus' Sturz vom Felsen werden nicht mehr wie im Renaissancetheater in epischer Breite erzählt, sondern sind unvermeidliche Affekte, die sich der Barockmensch vom Theater erwartet. Freilich werden blutrünstige Haupt- und Staatsaktionen, zumindest in Streitschriften, für die Oper abgelehnt. Viele stumme Personen: Gefolge des Königs, Diener, Soldaten, Schäfer, Jäger, Massenszenen in farbiger, prunkvoller Entfaltung, Gefechte, Schlägereien (ohne Musik unter Hautboisklängen) erregen das barocke Gefühl.

Hier findet der Chor Verwendung: Zur Befriedigung der ersten Spannung, zur Erhebung des Gefühls und zur Steigerung der Impressionen steht er meist am Anfang des Schauspieles; ihn vor jedem Akt auftreten zu lassen, findet Feind farblos: "In Teutschland und Italien pflegen sich die meiste Opern ordinair mit einem Chor zu schliessen, ... womit man den Zuschauer gerne zur recompense nach Hause wieder gehen läst" führt er näher aus, ist aber der Meinung, den Chor - wie in französischen Opern üblich - zum Beschluß nicht einzusetzen, "weil es zu gemein / und alle Zuschauer schon wissen / daß bey rengirung der Agenten, in Gestalt eines Viertel-Mohndes / die Schluß-Aria folgen werde / ohne ins Buch zu gucken." (Fe. S. 112)

Chöre können auch für Entrées Verwendung finden: Jene aus den französischen Opern, vornehmlich von Lully übernommene Ballettart, die das Auftreten einer neuen Tanzgruppe andeutet, wurde in der frühdeutschen Oper bei Meldungen von Siegen und Friedensbotschaften, bei Opferzeremonien und Schlachtengetümmel, "Zaubereyen und Trauer-Bezeigungen und Freuden-Mahlen" gesungen und getanzt.

Ballette, die den Hauptbestandteil französischer Opern bildeten, führten sich, namentlich im mitteldeutschen Kulturkreis, schnell ein, und fanden am Aktschluß oder auch mitten in der Handlung reichliches Entzücken. Gerne dienten sie auch als Kunstkniff des Regisseurs, während auf der Bühne die Verwandlung vor sich ging.

Die Unterbrechung der fortlaufenden Handlung durch Episodien oder Zwischenspiele - meist lustigen Inhalts - oder durch possenhafte Kleindramen, die in der Neapolitaneroper beim Publikum großen Beifall fanden, hält Menantes für gezwungen und zeitraubend.

Die "Lustige Person", die als Pantalone, Harlekin oder Pickelhäring das Jahrhundert in Begeisterung mitgerissen hatte, war nach 1680 ohnedies selbst in der erhabenen Oper nicht zu umgehen: "Wenn es endlich ein unümgänglicher Zwang / lustige Personen einzuführen / so thut man am sichersten und besten/ daß man selbige das Amt eines Satyrici vertreten / und die gemeine / im Schwange gehende Laster / durchziehen läst" meint Feind. (Fe. S. 104) Ausdrücklich gibt er zu verstehen, daß er deren Auftreten, besonders in jeder Opernvorstellung der Alsterstadt, als die größte "bassesse und mauvait gout" hält, wogegen er seinen persönlich eingeführten Mimus lediglich mit der Forderung des Publikums zu verteidigen weiß.

Kern- und Paradestück einer jeglichen Oper - der monodische Stil der römischen Oper und die Klangformen der Florentiner Choroper hatten das frühdeutsche Schaffen nicht mehr entscheidend beeinflußt - bilden Recitativ und Arie. Der ariose Stil hatte in seinem Siegeszug aus Italien das Recitativ weitgehend verdrängt: In einer Oper von zwei, höchstens drei Stunden Spieldauer sollen ca 1000 Verse (dreißig bis vierzig) Arien enthalten sein und bis zu 2000 Verse Recitativ. Sie mögen in kurzen, leicht zu vertonenden Hebungen abgefaßt sein, Alexandriner vermeiden und vorzugsweise - je nach Kunst und Willkür des Poeten - in rhythmisch reinen oder gemischten Jamben vorkommen. Während diese die Handlung in Fluß bringen, sind die "Arien fast in der Opera die Erklährung des Recitatifs, das zierlichste und künstlichste der Poesie / und der Geist und die Seele des Schauspiels." (Fe. S. 95) Auch Menantes nennt die Arien "die Seele einer Opera" (Men. S. 408): Sie verbinden sich mit edlerem Gehalt der vornehmen Personen auf dem Theater, sie treten im Textbuch durch gehobenes Metrum und große Lettern hervor.

Feind bestimmt ihren Zweck näher:

Sie müssen ein "Morale, Allegorie, Proverbium und Gleichnis im Antecedente haben / und die Application im Consequente, entweder auf das / was im Recitatif gesaget worden / oder üm eine neue Lehre / Unterricht oder Raht zu geben. Mangelt dieses / so muß sie entweder in einer Bitte bestehen / aber von tendren, und vom ordinairen Recitatif abgesonderten Expressionen seyn / oder auch eine fureur in sich haben. Eine Aria ist sonst entweder

simple, ein duet, trio, quaternare, wol gar ein Sestin, und offt wol mehr." (Fe. S. 95) Arien enthalten "allemahl die Sententiam Generalem desjenigen, was vorher geredt ist, oder noch geredt werden soll, oder einen besonderen Affect, oder ein Morale." (Men. S. 408) Hunold teilt sie demnach in die "scharfsinnigen" und "galanten", worüber sich auch Reinhard Keiser aus seiner Opernpraxis mit Neumeister einig ist. "Das sind aber die schönsten Arien, welche was Moralisches und Affectuöses" in sich haben. "Und gewiß diejenigen sind des schönen Nahmens nicht einmahl werth, bey welchen man solches, als die Quintessentz, nicht findet." (Hun. S. 227) Durch die Einstrophigkeit unterscheidet sich die Arie von Lied und Ode: Acht bis zehn Zeilen mit Einschluß des Da Capo sind das rechte Maß.

Für ein Morale führt Menantes eine Arie aus seinem Libretto "Masagniello" (I, 1) an:

"Ein leichter Wind füllt die Trompete /
Die das Gerüchte thönen läst.
Ein hoher Geist gleicht der Raquete /
Die strahlend in die Lüffte steigt /
Doch uns nach ihrem Sincken zeigt /
Daß nur ihr Wesen Dampf gewest."

Als Beispiel einer Arie von einer Allegorie zitiert er "Lucretia" IV, 2:

"Die Liebe hat in meinem Hertzen
Ein neues Ungestühm erregt.
Die Triebe sind das Schif der Schmertzen /
Das Ruder die Gedancken
So hin und wieder wancken.
Dis Ungestühm hat keine Stille /
Bis mich der Wille
Ans Ufer süsser Hoffnung schlägt."

Den Beleg von einer Arie in einem Proverbio und "simplen Gleichnis" finden wir in "Maganiello" II, 3:

"Wenn die Gedult zu hart verletzet /
Wird sie zum Wühten angehetzet.
Es streitet ein behertzter Leu /
Eh man ihn in den Keficht sperrt /
Und wer ihn zerrt /
Dem bricht er offt das Gnick entzwey."

"Gleichnis in Antecedente und Application in Consequente" zeigen Hunolds "Sueno" I, 10:

"Ach laß mir mein Geliebtes nur/
Wenn du ja / wider die Natur /
Dein Kind / dein eigen Blut kanst hassen!
Soll ich mein Urtheil selbst abfassen /
So will ich auf der Brust erblassen /
Die mir zum Leben zeigt die Spur."

Die Arie eines "Fureurs" singt Tarquinius nach dem Selbsttod Lucretias beim Auftreten des Sextius ("Lucretia" V, 8). An sein gift- und rachegeschwängertes Recitativ schließt sich an:

"Ihr brüllende Wolcken von Donnern und Wittern /
Schickt glimmende Schlossen mit Blitzen herab!
Stürtzt Altar und Tempel durch starckes Erschüttern
Mit grausamen Krachen ins bebende Grab!
Denn kan ich ein Troja in Latien sehen /
So will ich mit Freuden zum Tartarus gehen."

Durch das reflektierende Moment - auf ein sprachlich-literarisches Werturteil soll hier nicht eingegangen werden - vertreten in der Oper die Arien im Gewande des Jahrhunderts die Moralien, wie sie Gryphius in den "Reyen" in das schlesische Drama fügte. Ganz unbewußt nähert sich ihr Affekt in etwa dem Gehalt, den die Chorlieder der spätklassischen Tragödie offenbaren, die als Stimme des Gottes, später als die des Volkes und des Gewissens die μοῖρα des Helden zum Ausdruck brachten. Allerdings sind die barocken Moralien bloße Literatur und weit entfernt vom lebendigen Geist der Naturverbundenheit und der Todesgedanken sophokleischer κομμοί. Gleich dem olympischen Wogen in den barocken Deckenfresken bleiben sie eben Allegorie eines verfeinerten mythisch-antiken Kulturkreises, oder bleiben Parabel versinnbildlichter ethisch-christlicher Werte. Hier, in der Glorifizierung des apollinischen Sonnenwagens liegt für den Barockmenschen der Schnittpunkt zwischen Antike und Christentum.

2. Die "Invention".

Das Hauptaugenmerk aber muß der Dichter auf die "Invention" und "Disposition" der Oper richten, an der "Erfindung" offenbart sich sein Genie, Stoffwahl und Theaterkunst den erwünschten Effekt zu sichern.

"Was die Invention betrifft, so muß sie wohl, weil es einmahl so eingeführet ist, nach der vornehmsten Materie, etwas V e r l i e b t e s seyn. Dannenhero wo ja in einer Historie, oder wenn ein Held aufgeführet wird, an sich selber keine Liebes-Sachen vorgegangen, so muß man solche mit einer geschickten Manier darzu tichten." (Men. S. 396) Und in der Vorrede zum "Menantes" meint Hunold: "Eine Opera ohne Liebes-Begebenheiten vorzustellen ist so höltzern, so wenig profitabel, als wenig erhöret." Über diese Notwendigkeit erklärt sich auch Feind im Vorbericht seines "Masagniello" deutlicher: "Weil nun die Wuht dieses tobenden Masaniello mit dessen zwar unglückseeligem / jedoch wohl-verdientem Ende / einigen zarten Gemühtern / die vor dem Klang der kriegrischen Trompeten die Ohren stopffen / und lieber den Puder aus den Locken / als den Staub in Schlachten um das Gesicht fliegen haben / etwas zu cruel, nach ihrer weichmühtigen Eigenschafft / vorkommen möchte / so hat man eine zweyfache verworrene Liebes-Intrigue in die Materie eingeflochten. Ob dieselbe erdichtet / oder wahrhafftig also paßiret / davon verpflichtet sich der Verfasser eben keine Rechenschafft zu geben." (Fe. S. 255) Die Interessantheit der Liebeshändel wird bei Feind noch näher erläutert: "Die Liebes-Erklährungen geschehen entweder schlecht weg / oder verblühmt / durch fremde Exempel / Hyperbolen / Rähtsel / oder auf andre Art / nach dem Caracter der Personen ..." (Fe. S. 102) Die Stelle scheint für unsere Betrachtung wichtig: Das große Drama jeglicher Weltliteratur, der Mythos von Liebe und Tod, wird - wenn auch herabgewürdigt zum Spielball höfischer Kabalen - Kernstuck der Handlung, noch mehr: Die Einführung einer oder mehrerer Liebeshandlungen ist also erste Voraussetzung für die Bearbeitung des Stoffes und berechtigt den Dichter ungeachtet aller historischer Wahrheit zu wahlloser Kontamination und freier stofflicher Bearbeitung der Operntexte.

"Im übrigen aber muß dieses das Hauptwerk seyn, daß man Verwirrungen oder Intriguen hinein machet. Und wenn keine an der Historie an sich selber sind, so muß man solche darzu aussinnen, vornehmlich aber müssen sie auf die Haupt-Personen gerichtet seyn. Kan es bey den andern auch geschehen,

so ist es desto artiger." (Men. S. 397) Auch im Vorbericht zu "Attila" (1682) finden wir die "sinnreichen Verwirrungen" als "Seele solcher Schauspiele" definiert und Lukas v. Bostel beruft sich hierbei auf die Italiener, die "Kein gar großes Bedencken tragen, in ihren poetischen Gedichten von der Wahrheit abzugehen:" Über die Behandlung von Intrigen meint Menantes weiter: "Nun hat man wohl tausenderley Arten, Verwirrungen anzustellen / daß so wohl die Agenten und Personen des Spiels unter einander verwickelt, als die Spectatores und Zuschauer zweifelhafftig gemacht werden, wie die Sache noch ablauffen möchte." (Men. S. 398) Die Einflechtung der Intrigen - Verwirrung des Gefühls in hochbarocker Vollendung - ist die Spannungskomponente: Das Intrigen-Spiel unterliegt "nicht gewissen Regeln", sondern der wirklichkeitsnah gestaltenden Idee des Poeten. "Wann die Intriguen bis gegen Ende des letzten Actus können durch geführet werden, so ist es galant." (Men. S. 398) Die Verwicklungen halten auch die Schauspieler in Bewegung, so daß "nicht die Acteurs viele Zeit zu träumen haben." (Feind, Vorrede zu "Desiderius").

Die überraschende Lösung darf erst am Ende erfolgen: "Das Ende des ersten Actus muß auf eine gäntzliche Verwirrung hinauslauffen / und die Personen so durcheinander geflochten werden / daß weder der Zuschauer noch Leser des Poeten Absehen errahten könne. Solche Verwirrung muß nicht allein den gantzen 2. Actum durch / sondern auch bis zum allerletzten Auftritt continuiren / damit der Zuschauer bey der Attention beybehalten werde... Und die Wieder-Vereinigung aller Personen bleibt bis an der letzten Aria ausgesetzt / wie es immer seyn solte." (Fe. S. 93/94) Bei der Entwicklung der "Intriguen" ist jedoch besonders auf die "Probabilitaet" der Geschehnisse auf dem Theater zu achten, "nur daß sie wahrscheinlich kommen, als ob sie also geschehen wären, oder doch geschehen hätten können." (Men. S. 398) Deutlich offenbart sich hier der wesentliche Grundsatz des galanten Spätbarock: "nichts zu setzen, was nicht naturell und ungezwungen in die Augen fällt." (Hun. S. 128)

Die hochbarocke Gefühlsverwirrung bringt es mit sich, im Wechsel der Szenen streng auf Einheit und Zusammenhang zu achten: "Die größte Kunst bestehet in der Connexion, daß, wenn keine Verwandlung darzwischen kömt, die neue Szene mit der vorhergehenden, oder doch mit der folgenden allemahl eine Verwandniß haben muß, es geschehe nun ex antecedentibus, concomitantibus, consequentibus oder accidentibus." (Men. S. 403) "Anders ist sehr läppisch" und "machet die Spectatores schrecklich verdrießlich." (Men. S. 404) Selbst-

verständlich müssen auch die Verwandlungen mit der Materie der Oper und ihrer Szenen "correspondiren".
Die genauen technischen Einzelheiten für die Regieanweisung geben uns zu verstehen, vor welch unerhört neue Probleme einerseits die barocke Bühnenkunst in ihrer überladenen Ausstattung sich gestellt sah, bestätigen aber andererseits, wie dilettantenhaft und handwerksmäßig dem Poeten eine erlernbare Kunst auseinandergesetzt wurde, wiesehr die Begehrlichkeit nach dem faszinierenden Bühneneffekt im Widerspruch stand mit der vollendet schöpferischen Persönlichkeit.

Was "den Stylum der gantzen Opera" anbetrifft, so betont Menantes ausdrücklich, daß er jeweils der sozialen Herkunft der sprechenden Person angepaßt sein soll: "Im übrigen aber und generaliter ist es am besten, man behält Stylum mediocrem. Denn sublimis gehöret vor Tragödien, und wird von den Spectatoribus, weil es doch nicht lauter Gelehrte sind, das zehendemahl nicht verstanden..."(Men. S.410)
Bartholomäus Feind knüpft an seine Gedanken vom Stil der Oper eine ausführliche Abhandlung, über die "Sujets und ordinaire Materien der Dichtkunst." Obgleich ihr Endzweck ist, "miteinander in Schauspielen combiniret zu werden" und Feind selbst bezweifelt, ob einer deswegen in die "Comedie" und "Opera" gehe, sind sie für unsere Untersuchung von Bedeutung, weil sie nicht nur die Wissensquellen des barocken Librettisten offenbaren, sondern auch in verschiedenster Form in das Textbuch der frühdeutschen Oper Eingang gefunden haben.
Unter "Sujets" und "gewöhnliche Materien der Dichtkunst" versteht man "Lob-Sprüche / Unterrichtungen / Geschichte und Thaten / Liebes-Sachen / Verlangen nach einer Widerkunfft / oder Beschwerungen über eine Abwesenheit und Entfernung / so die Frantzosen regrets nennen / oder auf einen Verweis und Betraffung (reproches) ihre Absicht haben."(Fe. S. 100) Unter "Lob-Sprüchen" werden Lieder und Psalmen der Heiligen Schrift verstanden ebenso wie Homers "Hymnen", Horazens "Carmen Saeculare" oder die Oden von Pindar, Stesichorus und Tyrtaios. In ihnen werden Tugend und tugendhafte Personen gefeiert. Musterbeispiele der Sittenlehre finden sich auch in den Geschichten von Theognis, Simonides und Phocilides, als vorzüglichstes Lehrgedicht über Gottes Macht und Herrlichkeit wird das Buch "Hob" gepriesen. Für den Ackerbau werden Hesiod I und die Georgica Vergils angeführt, reiches Ma-

terial für allgemeine Wissenschaften bieten die Werke von Lukrez und die Schriften der Epikuräer. Als "geschichtlich" werden lediglich die Heldenepik Ilias und Aeneis bezeichnet, während "Fabeln oder erdichtete Geschichten" wie Ovids Metamorphosen zur "Historie" gezählt werden. Unter "Poemata Lyrica" (franz. "Poésie lyrique") versteht man "Verliebte Lob- und Dankgedichte." Dieses Genos hat in der festefreudigen Zeit ohnedies begehrten Zuspruch gefunden: Für "Liebes-Sachen" werden Pastoralen, Schäfergedichte, "Eclogen oder Hirtengespräche", im besonderen Theokrit, Vergil und Horaz herangezogen. "Elegien" geben Stoff für verschiedene Zufälle: Untreue, Verräterei in der Liebe, wogegen die Bestrafung des Bösen den "Stachel-Straff-Gedichten / oder / insgemein Satyren" zugeschrieben werden. Zur Aufzählung dieser literarischen Sachgebiete als "wissenschaftliche" Fundgrube für den Librettisten meint Feind abschließend: "Alle dies sujets sind mit einander in den Schau-Spielen combinirt und ihr Endzweck ist: entweder unter einer Fabel / Verhüllung einer erdichteten Begebenheit / oder allein natürlicher Vorstellung warhaffter Geschichte / das Volck auf eine angenehme Art zu unterrichten und zu belehren / anbey hauptsächlich den Nutzen mit / durch und in der Belustigung zu verknüpffen." (Fe. S. 102)

Aus dem bereits Gesagten offenbart sich deutlich die dualistische Tendenz des frühdeutschen Librettos: Der Zweckbestimmung, unter Aufbietung aller sinnlichen Wahrnehmungen und Eindrücke den Sieg des Guten und die Verdammung des Bösen erschütternd und unterweisend zu zeigen, steht scheinbar konträr die rein diesseitsbezogene, flüchtige Liebesgaukelei galanter Rokokokunst gegenüber. Der Vorwand, Possenspiel und Liebesintrige würden Beispiel und Eindringlichkeit moralisch lehrhafter Reflexionen fördern, mag - selbst von Feind bezweifelt - schwach erscheinen. Theorie und Praxis der Oper des 17. Jahrhunderts geben uns jedoch Aufschluß darüber, daß die Vereinigung aller Künste bei der Verflachung des dramatischen Schaffens nach 1700 überhaupt den Lehrauftrag der Schlesier abgelöst und übernommen hat. Deshalb finden wir in dieser ersten nationalen Periode keine Ästhetik der Oper, sondern nur handwerksmäßige Richtlinien für die Schöpfungen der neuen Literaturgattung. Feind und Hunold bemerken zu Eingang ihrer Poetiken, ausdrücklich, daß ihre Gedanken das Idealbild eines gelungenen Operntextes zum Ziele haben. Durch die Einfügung persönlich verfaßter Librettis im Anhang der Poetiken bekräftigen beide ihren Wunsch, derartige Anleitungen sollten mit dazu dienen, die mißverstandene, vernachläßigte und vielfach abgeklatscht-seichte Produktion zu verdrängen.

II. Abschnitt:

DER STOFFLICHE GEHALT DES FRÜHDEUTSCHEN LIBRETTOS

Mit der Fülle dieser Forderungen und Empfehlungen vertraut, macht sich der Dichter auf die Suche nach einem geeigneten Stoff für sein Libretto. Bemerkenswert erscheint die Sorge um dieses Anliegen in zeitgenössischen Schriften nur kaum oder nebensächlich erwähnt; auch Menantes hält sich in seiner Poetik nicht lange dabei auf: "man nehme nun entweder eine Heydnische Fabel ex Mythologicis, oder eine wahrhaffte Historie, sie sey geistlich oder weltlich, oder fingire selber etwas." (Men. S. 397) Und da eine Oper "mehr ernst als kurtzweilig seyn" sollte, lag es nahe auf biblische Parabeln zurückzugreifen.

Wir wissen aus dem Hamburger Opernstreit, umso mehr von den Streitschriften und Verteidungsreden des Pastors Elmenhorst, wie sich pietistische Gemüter an der Profanierung alttestamentarischer Gestalten entzündeten. Menantes meint dazu: "Ich weiß, daß solches von vielen, als etwas profanes ausgeschrien wird; gleichwol, wann keine Umstände darzu kommen, welche contra analogiam fidei, bonos mores, &, quod maximum, contra gloriam & sanctificationem Nominis divini lauffen, sehe ich nicht, warum man einer impietaet solte beschuldiget werden, wenn man auch eine Biblische Opera verfertigte." (Men. S. 396)

Auch Feind wendet sich gegen das Verbot des Pariser Jesuiten Saint Evremont, christliche Geschichten zu veropern und ist im übrigen der Ansicht,"daß / nach dem Zustande und Beschaffenheit itziger Zeiten / in welchen die Christliche Sitten von den alten so sehr different, viele herrliche Geschichte aus der Bibel uns die vollkommenste Materie zu den Schauspielen an die Hand geben könnten / um die Heydnische Götter-Fratzen wegzuschaffen / und solche mit Einführung der Engel / oder / wie es der selige Herr Lic. Postell in Hamburg im Gebrauch hatte / mit Schutzgeistern zu ergäntzen." (Fe. S. 83) Freilich gibt er auch zu, "daß es ein für allemahl von der vernünfftigen Welt desapprobiret" wird, "Biblische Geschichte auf dem Theatro zu bringen / und heilige Sachen auf dem Schauplatz der höchsten und prächtigsten Eitelkeiten zu profaniren." (Fe. S. 82) Hunold schließlich gibt den römischen "Historien" den Vorzug vor mythologischen Metamorphosen, weil sie als "wahre" Geschichte "Estim und Aufmercksamkeit" besonders fesseln. Das

schaulustige Publikum wiederum war mehr den antiken Stoffkreisen mit Deus ex machina und bombastischer Entfaltung der Maschinenkunst zugetan, andere hatten im Gegenteil ihren Ekel daran und neigten zu christlichen und politischen, seriösen und "wahrhafften" Historien sine "machinis coele delapsis".

"Alle Götter und Helden des Altertums wurden aufgeboten, um ein Intrigen- und Liebesspiel einzuleiten, das zu guter Letzt immer der Machtspruch des Deus ex machina löste. Sie waren nur Namen, diese Telemach, Dido, Alexander, Titus und Hannibal, bloße Puppen, die von Macht und Liebe sangen. Und selbst die Liebe, das musikalischste aller Gefühle, verlor im Munde dieser Marionetten ihre Kraft, weil ihnen die Wahrheit fehlte und man nicht einmal daran dachte, für was sie sich ausgaben."[1] Mag Heinrich Bulthaupt mit Recht klagen, daß das Drama unter dem Spektakel der Ausstattung, im Spiel der Liebeständelei und sinnlicher Leidenschaften verschwand, daß von einer logisch sich steigernden Handlung, von motivierter Entwicklung des Helden zu Höhepunkt und befreiender Erlösung nach den Anforderungen des klassischen Dramas beim barocken Libretto kaum die Rede sein kann, so entspringt das harte Urteil, das selbst hinter galanter Liebesintrige nicht die sinnliche Erschütterung des Barockmenschen zu sehen glaubte, eher der abwertenden Kritik um die Jahrhundertwende als dem Bedürfnis, Dichtung im Spiegel der Zeit verstehen zu wollen und objektiv zu werten. Versuchen wir innerhalb der gleitenden Formen aus dem überlieferten Schrifttum die Stoffwelt der frühdeutschen Oper zu deuten und zu verstehen.

---

1) Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Leipzig 1902, S. 8

1. Kapitel: Die Pastoraloper.

"Der Mythos ist an sich nicht musikalisch-dramatisch, sondern es bilden seine Gestaltungsformen, in denen sich die schöpferische Phantasie eines Volkes das Überwirkliche menschlich oder sonst wesenhaft natürlich (plastisch) zur Anschauung bringt, das Vorbild oder Objekt musikalischer Dramatik." [1] In die wiederentdeckte althellenische Mythologie ist die Oper als spätes Kind der Renaissance hineingeboren worden. Das gesprochene Wort der späthumanistischen Geisteswelt soll sich durch die Musik zu gesteigerter Größe vollenden.
Noch fehlen feste Formen, vielfach sind Ausdrucksform und Namen: dramma musicale, favola in musica, opera in musica, dramma per musica, operetta (Kleinoper), serenata (Einakter), Ballett, Masquerade, (Entrées), Cantate (Singspiel), Pastorale u. ä. Schäferlich ist das Beginnen: Peris "Daphne" [2] von 1600 steht am Anfang italienischen Opernschaffens, 27 Jahre später eröffnet die nämliche flüchtige, schöne Nymphe den deutschen Opernreigen.

Mit dem Begriff "Pastorale" sind seit den letzten Schäferdichtungen der frühen Goethezeit in unser Jahrhundert Vorstellungen überkommen, die an Oratorien von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach oder an das Concerto Grosso Nr. 8 von Corelli, an die Weihnachtskonzerte der Italiener Locatelli und Manfredini erinnern oder an Schalmeien- und Hirtenmusik, die im sakralen Raum in der Missa Pastoritia (Vogler) oder in der Pastoralmesse (Kempter) gläubigen Ausdruck fanden. Demnach hat sich im musikalischen Bereich vom ursprünglich profanen Singspiel ein Wandel vollzogen, der Huldigung der Hirten an das Christkind fromm nachempfindet. Das ist musikalische Topik, für die die "Musette", der Dudelsack, mit dem die römischen pifferari den Weihnachtsmorgen begrüßen, oder die "Siciliana", eine alte Volkstanzmelodie die noch in den Achteln unseres schönsten deutschen Weihnachtsliedes nachklingt, als Urmodell angesehen werden können.

---

1) Max Kraussold, Geist und Stoff der Operndichtung, a.a.O., S. 57
2) zum "Daphne"-Stoff vergl. O. Taubert, Daphne, in: Programm Torgau 1879, sowie
Anton Mayer, Opitzens Daphne, in: Euphorion, Bd. 18, S. 754 ff.

Beethovens Sechste, mehr pastoral empfunden als Genrebild im Sinne des ländlichen Dorfidylls, kommt dem "Hirtenstück" und "Schäferspiel" näher, jener Geisteshaltung, die nach langer Tradition seit der Spätantike im 17. und 18. Jahrhundert ein bestimmtes Lebensgefühl kennzeichnete. Volkshafte Züge, Volksmythos und Volkslied, umreißen das Urbild. War es vornehmlich die Renaissancezeit, die eine reiche episch-lyrische Bukolik wiederentdeckte, wie sie Theokrit um 300 der Hofgesellschaft in Syrakus und Alexandria widmete, wie ferner lange vor den Eclogen Vergils im 2. Jahrhundert Moschos und Bion in Gedichten, Longus im Hirtenroman "Daphnis und Chloe" das späthellenistische Genos pflegten, so finden wir bereits im Hochmittelalter auf romanischem Boden neben dem "Spiel von Robin und Marion" des Adam de la Hâle (13. Jahrh.) eine volkseigene Schäferdichtung: "Pastorita" bei den Troubadours der Provence.
"Pastourelles" - wahrscheinlich weder wesensverwandt noch beeinflußt von der griechisch-römischen Gattung - kommen als Name alter Bühnenstücke schon im 12. Jahrhundert bei den nordfranzösischen Trouvères auf, bevor der Italiener Sannazaro mit seinem italienischen Schäferroman "Arcadia" von 1502 Grund legte für die unübersehbare Flut von Erzeugnissen der neuen literarischen Manier. Mit den verfeinerten Organen einer hohen Kultur wird im Wechsel von Vers und Prosa eine paradiesische, frühlingshafte Landschaft idealisiert.[1] Größte Wirkung erzielten Tassos "Aminta" (1572), Guarinis "Pastor Fido" (1590) und die "Diana" des Portugiesen Montemôr (1559). Rasch wird die Schäferdichtung in ganz Westeuropa heimisch: 1590 veröffentlicht der Engländer Philip Sidney seine "Arcadia", 1610 der Franzose Honoré d'Urfé seine "Astrée" und zur selben Zeit erscheint der Schäferroman "Granida" des Holländers Hooft.[2] Mit der "Schäfferey von der Nimfen Hercynia" schafft Martin Opitz das deutsche Lehrbeispiel, Gryphius versucht sich im Drama "Die geliebte Dornrose", Zesen im Roman "Die adriatische Rosenmund".

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts erhob sich der Mythos der verfeinerten ländlichen Idylle zu einem weltweiten Lebensgefühl auch an den

---

1) vergl. Karl Vossler, Italienische Literaturgeschichte, Leipzig, 1916, bes. S. 71/72 und 112

2) vergl. dazu: Friedrich Rühle, Das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts, Halle 1885

deutschen Fürstenhöfen: Die lichtdurchfluteten Fresken der barocken Tonnen und die Genrebilder in den Vignetten der Spiegelsäle erzählen noch von dem heiteren Frühling ewiger zeitloser Jugend, von zarter Liebe und harmonischer Freundschaft, von einem lyrischen Traumland, das die reale rauhe Gegenwart und Sorgenqual aufheben sollte. Adel und Bürgertum fand sich vereint zu "Schäffereyen", "Waldgedichten", "Wirtschafften" und musikalischen "Waldcomedien", zum höfischen Fest fern vom prunkvollen Stadtpalast der Régence im Petit Trianon (Versailles) inmitten künstlich erbauter, ländlicher Kulisse, oder trieb draussen in Wald und Flur in der Maske schäferlicher Kostüme und Namen sein geziertes Spiel zu Tanz und Wein. Aber noch geht echte Freude am Festefeiern, wie sie aus den arkadisch-festlichen Themen Poussins und Lorrains zu uns spricht, vor Täuschung einer gekünstelten Gesellschaftskultur des frühen Rokoko. Birken, Klaj und Harsdörffer verliehen durch die Nürnberger Pegnitzschäferei literarischen Nachdruck, der Jesuit Spee versenkte sich in seiner Jesus-Lyrik in geistliche Schäfermystik.

Verständlicherweise macht sich zu allererst dieses kleine idyllische Genre die neue Oper zu eigen. Schon bald nach Polizianos "Favola di Orfeo", einem schäferlichen Mythos, der 1471 in Mantua gegeben wurde, schafft der "stile rappresentativo" eine Madrigalweise, zu der die Rede einzelner mehrstimmig gesungen wurde. Solche Vorstufen, die 1600 zu Rinuccinis bekanntem Libretto führten, sehen auch Peris Werk als markanten Schlußstein einer lang vorbereiteten Entwicklung. Biondis Schäferroman "Eromena", vor allem die Übersetzung der italienischen "Daphne" durch Eilgerus Mannlich (Mühlhausen 1619) regen schließlich Martin Opitz zum Libretto für Heinrich Schütz an. Guarinis "Pastor Fido" kommt 1646 als Opernbearbeitung von R. Fanshaw in London zur Aufführung, 1712 greift Händel erneut das Motiv auf und eine letzte unter vielen Veroperungen finden wir noch 1789 durch Salieri in Wien. Größter Beliebtheit erfreute sich das pastorale Genos in Frankreich, umso mehr, als im April 1659 in Issy "La Pastorale en musique" ein durchschlagender Erfolg wurde: Cambert und der Librettist Perrin lassen ihrem gemeinsamen Werk, das als die erste französische Oper angesehen wird, 1671 "Pomone", ein weiteres musikalisches Schäferidyll folgen. Hier hat die Musik Spielraum, sich in ungezählten graziösen Tänzen auszuleben und das klassische "Ballet de cour" zu voller Entfaltung zu bringen, hier verfehlen Chorszenen verliebter Schäferinnen nicht ihre beabsichtigte Wirkung.

Feierte das Frankreich Descartes' das Pastorale als Abglanz der absolutistisch-höfischen Gesellschaft, so konnte das Deutschland der Gegenreformation nicht umhin, mit erhobenem Zeigefinger auch der neuen Kunstgattung moralische Reflexionen zu unterschieben. So entstanden Birkens "Margenis" und Harsdörffers "Geistliches Waldgedicht: Seelewig" mit der Musik Philipp Stadens (Nürnberg 1644).[1]

Das zarte Liebesspiel zwischen Apoll und Daphne (Peri, Schütz), Acis und Galathea (Lully und Händel), Ariadne und Bacchus (Händel) war nicht nur beliebtes Galastück zu Hofe, sondern diente vielfach - wie Keisers "Ismene" mit Bressands Text - zu Ehrung und Huldigung von fürstlichen Personen. Bald näherte sich das Genos im tragisch-heroischen Stil der mythologischen Oper - Lully bezeichnet seine "Acis et Galathée als "pastorale héroique mise en musique" - wenn Prinzen und Könige als Gottheiten verkleidet durch die Lüfte schwebten, bald verband es geschickt das heiter-komische Element der beschaulichen Ruhe des Landlebens mit gezierten Entréen und Grands Ballets.

Erdmann Neumeister schlägt Philipp Kriegers "Rosander und Rosamunde" - 1679 und 1692 als Oper zu Weißenfels gegeben - als bestes "Modell" einer "Pastorelle" vor und Mattheson findet ihre Vorzüge in "einer unschuldigen, bescheidenen Liebe, in einer ungeschminkten, angeborenen und angenehmen Einfalt."Diese naivité veranlaßt ihn allerdings, die "Hirtenstücke" in zwei gegensätzliche Kategorien: in tragische und komische, unterzuteilen. Jegliche bukolische Dichtung: antike Aitien und byzantinische Romanstoffe, bildeten beliebte Sujets.

Unter den erhaltenen Textbüchern wie Partituren zeigen uns Schürmanns erste Oper "Eudimone" (1700) den Charakter eines schlichten Pastorales, seine Schäferopern "Isse" und "Der Ocker-Schäffer angestelltes Fest" weisen nach französischem Vorbild festlich-pompöses Gepränge auf. Hallmann bringt mit seiner "Urania" (1667) und "Adonis und Rosibella" (1673) gesprochene deutsche Schäferspiele auf die Bühne mit einer oft "endlosen, verworrenen Handlung, die auf Schlaf- und Zaubertranken wie auf einfältigen Zufälligkeiten beruht." [2]

---

1) vergl. dazu S. 64

2) Leonardi Olschki, Guarinis "Pastor Fido" in Deutschland, Leipzig 1908, S. 115

Als Beispiel sei an dieser Stelle ein süddeutsches Spielbuch erwähnt, das erst vor wenigen Jahren ohne Angabe von Dichter und Komponist [1] wiederentdeckt wurde. Zu Carneval 1679 fand am pfälzisch-wittelsbachischen Hofe zu Neuburg an der Donau die Aufführung einer Pastoraloper deutscher Sprache statt. Am Festspieltag folgte demvorausgegangenen Libretto: "Die gesuchte, verlohrne, und endlich wiedergefundene / Freyheit / In der Begebniß zweyer Sicilianischer Princeßinnen Salibene und Rosimene" das musikalische Schäferspiel: "Die beneidete / jedoch nicht beleidigte Liebe / Abgebildet in einem poetischen Sinn-Gedichte von dem Schäffer/Damon, / und der Nymphe Melisse, / So mittelst einer musikalischen Aufführung / nebenst allerhand lustigen Handlungen / artigen Balletten ... auf dem Schauplatz kommen.." Melisses Elternpaar: der Wassergott Nereus und sein Flußweibchen Doris schützen das schäferliche Liebesweben Damons vor den Nachstellungen der neidischen Riesen. Als der ergrimmte Polyphem, der "die Gewogenheit der Melisse lieber selbst vor sich erlangt gehabt hätte", die Liebenden auf einem Spaziergang am Ufer des Meeres überrascht und "also gleich zu erwürgen bedrohlich schwöhret", wird die Schäferin mit Hilfe der Eltern durch das Meer in Sicherheit gebracht, während Damon den zornigen Steinwürfen des Unholden durch die Flucht entgeht. Auf dem bukolischen Schauplatz, der bald "einen zierlichen offenen Hof-Platz", bald "einen Felsen und Gebürg sambt dem Meer", zuletzt "einen Lustwald" vorstellt, erhellen Ballette der Riesen, der "Pygmäen", sowie "das Hauptballett der Schäffer und Nymphen" die bangende Sorge vor der Mißgunst glückseliger Liebe. In "einer sonderbaren, noch nie gesehenen Zwischenvorstellung" wird ein Gefecht zwischen den (durch den Steinwurf entlockten) Pygmäen und den "aus der Luft kommenden Kranichen" eingeschoben. Über allem steht die Allegorie der moralischen Quintessenz:

"Niemals kan des Glückes Schein
Ohne Neides Schatten seyn." [2]

---

1) als Textdichter werden vermutlich der Neuburger Rat Christian Schlegel, als Komponist vermutlich Giovanni Battista Mocchi genannt.

2) vergl. dazu: Paul Winter, Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hofe (1505-1718), Sonderdruck aus: "Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten", Festschrift zur 450-Jahrfeier der Gründung des Fürstentums Neuburg, hrsg. v. Josef Helder, Neuburg a. der Donau, 1955

Entführung, Liebelei, Liebeskrankheit und Sehnsucht nach Vereinigung inmitten des ländlichen Dorfidylls, das man oft in den Schloßpark gezierter französischer Gartenkunst zauberte, sind auch hier Wesensmerkmal des frühdeutschen Pastorale wie das Hirtenidyll in schalkhafter Einkleidung mit "sterblichen" Göttern und Nymphen inmitten arkadischer Landschaft.
Mit den Anfängen des pastoralen Singspieles, der ersten Oper in Deutschland überhaupt, wendet sich der pastorale Mythos bereits dem Weihnachtsoratorium zu: Schon vor 1628 läßt sich in Mainz ein "Pastorale nel nascimento di Christo sopra Joseph, lieber Joseph mein" in der Bearbeitung eines D. Bollius nachweisen.[1] Am Rande erwähnt sei hier auch eine besondere Art des weihnachtlichen Pastorale, wie die Weise der Huldigungen der Hirten an das Christkind in Altbayern durch das sog. "Kindelwiegen" schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts als feststehende Form verbürgt zu sein scheint.[2] Durch glücklichen Zufall ist uns als einzig sicheres Werk des Italieners am Pfalz-Neuburger Hofe, Giovanni Battista Mocchi (1620-1688) eine Krippenkantate in zeitgenössischer Handschrift und mit deutschem Text erhalten geblieben, das an das oben erwähnte Mainzer Pastorale motivlich anschließt. Obgleich Angaben über ihre Aufführung in der Neuburger Schloßkapelle nicht belegt sind, so kann über eine rein konzertmäßige Wiedergabe der Kantate hinaus an szenische Interpretation mit allegorischen Figuren gedacht werden: "Man legte auf den Altar ein kleines Jesuskind, Knaben und Mädchen tanzten um dasselbe herum und die alten Leute sangen dazu..."[3] Schalmeienbläser und Streicher pflegten die wiegenden Melodien der Engel und des ländlichen Volkes zu begleiten.

Mit dem Ende der Gesellschaftskultur des Rokoko, mit dem Skeptizismus der Rationalisten und des höfischen Snobismus, der die individuell anteilnehmenden Spiele mehr zu passiven Marionetten kriechender Untertanen bei Hofe wandelt, insgemein mit dem Vordringen des neuen Lebensgefühles der aufkommenden Bourgoisie wird das Schäferspiel nicht mehr Mode und bald ganz von der Bühne verdrängt.

---

1) nach Hans-Joachim Moser, Musiklexikon, 1955
2) vergl. dazu: Paul Winter, Giovanni Battista Mocchi, Krippenkantate, Einleitung zur Partitur, Erstdruck: Bärenreiter Kassel & Basel, 1956
3) W. Bäumker, Das Katholische Kirchenlied in seinen Singweisen, 1886, Bd. I, S. 413

Schon um die Wende des 18. Jahrhunderts müssen die Schäfer und Schäferinnen den leidenschaftlichen Titelhelden der Römeroper Platz machen. Glucks "Echo und Narciss", bereits in den Gedanken großer reformatorischer Pläne entstanden, kann nahezu als die letzte reine deutsche Schäferoper angesehen werden. Adam Hiller nimmt ein Jahrhundert später nur mehr Motive in seine Singspiele auf und Mozarts wenig beachtete Oper "Bastien und Bastienne" wie Bellinis "Somnambula" - letzteres ursprünglich "dramma pastorale" genannt - atmen noch einen Hauch jenes paradiesischen Lebensgefühles. Auch das pastorale Sprechdrama hält sich nur mehr wenige Jahrzehnte: Während der junge Goethe in Weimar noch vereinzelt schäferliche Singspiele inszeniert, wirken Gleims Hirtenstück "Der blöde Schäfer" (1745) und Gellerts Schäferdichtungen "Das Band" (1744) und "Sylvia" (1745) bereits epigonenhaft. Goethes "Laune des Verliebten", weniger altfränkischen Manierismus, vielmehr als "Konfession" seines persönlichen glühenden Verhältnisses zu Kätchen Schönkopf zeigt die jahrhundertelange Tradition in dramatischer Form unmanieristisch durch das Moment persönlicher Gestaltung letztmals, doch auf klassischer Höhe.

Die Oper hat sich seither das Pastorale kaum mehr zu eigen gemacht: Ein neues Lebensgefühl belächelt noch vereinzelt das arkadische in ironischen Parodien.

2. Kapitel: Die mythologische Oper.

Es wird nicht genügen, den Zusammenhang zwischen Mythos und dem musikalischen Drama ideal-mystisch als einen speculativen zu erklären, vielmehr sind die Urbilder des schaffenden Dichters die gleichen wie die Gestaltungsformen des musikalisch-dramatischen Geistes. Richard Wagner hat in seinen ausführlichen Studien über Mythos und Musik dieses mythische Verlangen folgendermaßen charakterisiert: "Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen. Diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist."[1]

---

1) Richard Wagner, Oper und Drama II: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst, 1851

Das Verlangen menschlicher Geisteskraft, im Mythos die Urbilder seiner Gestaltungsformen zu suchen, gilt in erhöhtem Maße von der musikdramatischen Kunst.
Dazu kommt ein zweites: Die mythologische Oper der Frühzeit gehörte schon deshalb zu den beliebtesten Sujets, weil die Florentiner durch sie die Wiederbelebung des altgriechischen Dramas gefunden zu haben glaubten. Wenn die Olympier unter Päanen auf der Bühne ihr Machtwort sprachen oder das Drama von Bruderzwist und Tod im Thebanerhause wieder für das Theater entdeckt wurde, so waren die fürstlichen Hofpoeten des Cinquecento, berauscht von der Neugeburt aus der Antike, der Meinung, jene von φύσις und εἱμαρμένη durchglühten Urmythen wie vor 2000 Jahren durch die Choroper verlebendigt zu haben. Aber schon bevor die Götter- und Heroenwelt von "Amore" und "Virtu" wie vom Säbelgerassel der "historischen" Sujets verdrängt wurde, konnte die Glut des homerischen Griechenlands, das Heldentum der ehernen Schicksalsnotwendigkeit oder des platonischen Heroismus nicht wiedergeboren werden. Die ausgeweitete griechische Mythologie, die Theogonie und historische Erinnerungen in reiche poetische Darstellungsformen goß, wurde schon im Eklektizismus ihrer geistschöpferisch unbegabten Epigonen wesensfremd interpretiert. Was einst Schicksalsheroismus , gebärdet sich nun pathetisch als Charakterheroismus: Achill, berufen als Held von Natur aus, pocht unter dem barocken Götterhimmel nicht mehr auf sein Recht Agamemnon gegenüber, ihm die geraubte Briseis, seine Ehrengabe, zu belassen, sondern wird zum "Erotischen", zum Liebhaber der Priestertochter.

Vielfältig sind Zutat und Erbe, bis die Flut italienischer Textbücher nach Deutschland gelangt: Rom und Florenz gestalten die Götterdramen zu Allegorien und Huldigungsszenen des Adels um, in den mehr als vierzig Operntheatern der Lagunenstadt verwandeln sich Heroen und Amazonen im Aktionsstück nach dem Zeitgeschmack zu Renaissancemenschen und aus den Recitativen und Arien der Neapolitaner strömen leidenschaftliche Affekte: Dido tötet sich selbst, Medea übt gräßliche Rache, Jason rast, Theseus wütet.

Im Frankreich des Sonnenkönigs ist Quinault[1] die antike Mythologie genehm,

---

1) vergl. Frido Lindemann, Die Operntexte Philippe Quinaults vom literarischen Standpunkt aus betrachtet, Diss. Leipzig 1904

den Monarchen im Prolog als Kriegshelden verherrlichen zu lassen: Vergangenheit und Gegenwart werden eins, Zeitgeschichte wird wieder Mythos. Aber der Widerstreit von Liebe und Heldentum scheint auch geeignet, Lobredner und Bediente der Majestäten auf Stelzen vor Kronos' Burg tänzeln zu lassen. Corneilles Bühnenkunst zur Entfaltung des barocken Ausstattungsstückes, Racines klassische Griechendramen und die Grazie des Grand Ballet de cour verhalfen der mythologischen Oper sofort zur Vormachtstellung bei Hofe.

Als dieses Genos aus Italien über den Kaiserhof in Wien nach Mitteldeutschland kam, hatten die Mythen ihr einst tief besinnliches Verständnis fast ganz eingebüßt, woran auch Zenos Dramenvereinfachung durch Einschränkung der Götterprivilegien nichts mehr ändern konnte. Die Stoffe waren mehr Masken, Bilder, Namen, kaum mehr Allegorien. Wie im Theater der personifizierten Darstellung werden Liebesleid, die Klage der Verlassenen, Selbstaufopferung und männlicher Heroismus zum Topos des mythologischen Librettos. An den zahllosen Bearbeitungen der Sage um Orpheus und Eurydike wird Liebestreue moralisierend versinnbildlicht, an Herakles und Achill übermäßige Tapferkeit zur Schau gestellt, Iphigenie deutet die Schwäche des Sterblichen vor seinem übergeordneten Wesen in der Besänftigung der erzürnten Götter durch die Opferzeremonie.
Postels "Iphigenie", 1699 in Hamburg mit Keisers Musik zur Aufführung gebracht, bot als "Meisterstück" Stoff für eine zeitgemäße Oper. Schon die Einführung der Achilles-Deidamia-Liebeshandlung - bei Euripides nur in Ansätzen erkennbar - steigert die Verwirrung des Gefühls und schwächt das antike Zentralproblem der Opferhandlung bewußt ab. Diese aber wird Staatsaktion im höfischen Gewand des 18. Jahrhunderts, Diana sorgt schließlich als Dea ex machina für zwei glückliche Brautpaare. Die Figuren bleiben durch das Affektspiel immer gleich und kennen keine Entwicklung: Iphigenie und Klythemnästra unterliegen dem jähen Wechsel der Gemütsverfassung, sie tragen ihr Schicksal nicht in schlichter Größe, die von Leidenschaften gepeitschten Personen sind Kernstück der psychologischen Affektenlehre des 17. Jahrhunderts. Auch Postels "Ariadne" (1691) wird Spielball der höfisch-galanten Laune des Publikums.

Typischen Mischspielcharakter von Allegorienstück und Huldigungsoper in mythologisch-antikem Gewand zeigt auch ein deutsches "Lust-Spiel"-Libretto, das als höfischer Festakt aus Anlaß des Geburtstages Maria Annas, der Schwe-

ster Kaiser Leopolds I. und Gattin des Erbprinzen Johann Wilhelm, am 31.12.1678 in der wittelsbachischen Residenz zu Neuburg an der Donau zur Aufführung gelangte.[1] Unter Anspielung auf das im Oktober gleichen Jahres feierlich begangene "Heimführungs-Fest" soll der "Streit / der Schönheit und der Tugend" auf der Bühne "entscheidet und beygelegt" werden. Ein "schön gezierter Hof-Platz, ein Wald, ein überaus prächtiger Sahl, die Hölle, das Meer" sind für das Streitgespräch der Götter aufgeboten, die in Recitativen und Arien mit eingefügten Ritornellis bei der Zubilligung des ersten Preises ihre widersprechenden Ansichten kundtun. "Venus, Diana, Thetis, Proserpina halten der Schönheit, Pallas, Pan Nepturnus und Pluto (welches von dem letzteren fast zu verwundern) der Tugend Parthey; Hercules steht allein im Zweiffel / welchem Teil er zufallen solle." [2] Unter Hinweis auf das "lebendige Exempel" der unvergleichlichen Fürstin legt Jupiter den Streit bei, weil Ebenmaß des Leibes und Seelenreinheit "bey derohalben dermaßen vereiniget seyn / daß Schönheit ihre Tugend unschätzbar / und Tugend ihre Schönheit unsterblich mache". [3] "Ein Fuß-Turnier zwischen vier und zwantzig Rittern", "ein Gefecht und Tantz zwischen vier Spadoni", pantomimische Ballette der Waldgötter und Schäfer, der Furien, Tritonen und Sirenen, eine Begegnung zwischen acht Amazonen und acht Rittern, runden das "Freudenspiel" zu einer glanzvollen höfischen Festoper ab. [4]

Reiche Stoffquellen der Antike finden sich schon an Homer: Paris und Helena (Cesti, Gluck) sind beliebter als Hektor und Andromache; Odysseus, Opernstar Nr. 1, wird auf seinen Irrfahrten bei Circe (Keiser), auf der Phäakeninsel oder bei Kalypso heldenhaft gefeiert. Penelopes reine Gattentreue (Scarlatti) und Telemachs Vaterliebe wirken fast ironisch angesichts der Sittenentartung bei Hofe. Als Helden treten wiederholt Theseus, Perseus, Oedipus, Castor und Pollux, Aeneas auf, während die Olympier selbst: Zeus, Athene, Apoll, Diana und Venus durch Flugmaschinen urplötzlich erlösend oder strafend auf die Erde geschleudert werden. Unter den sagenhaften

---

1) Das erhaltene Textbuch wird dem Neuburger Rat Schlegel, die nicht überkommene Musik Mocchi oder Agricola zugeschrieben.
2) Aus dem "kurtzen Inhalt" des Textbuches, Bayr. St.B. Nr. 2^{o} Ded. 333
3) Aus dem "Kurtzen Inhalt", a.a.O.
4) "Ein kleines lustiges Zwischenspiel", das in die Haupthandlung eingefügt ist, wird auf S. 105 besprochen.

Frauengestalten hat Merope, die Königin von Messenien, seit Zenos Textbearbeitung den Zahlenrekord einer Veroperung erreicht.

Gleichwohl wollte der vielfach entstellte Mythos der althellenischen Theogonie und Heroenkultur in Deutschland nicht recht ankommen. Der heidnische Olympierkult der Renaissance und seine Apotheose durch die Allegorien auf dem Theater, seine Travestie zu Huldigungsstück, Schäferidylle oder graziösem Ballett entsprach genau der Vorstellungswelt gebildeter Adelskreise und der Traumwelt des Modegeschmacks in Süd und West. Deutschland empfing das bizarre Gut aus zweiter Hand und stand schon seiner geistigen Struktur nach der Antike und ihren abgewandelten Stoffquellen aus Homer, Sophokles, Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Apuleius ferner. Dazu hatten die Reformationskriege tiefe wirtschaftliche und seelische Wunden geschlagen, die auch in der Literatur die Ausbildung einer eigenständigen poetischen Provinz hinderten. Darüberhinaus hatten die Deutschen aus der eigenen nordischen Mythologie keine ebenbürtigen Gestaltungsformen damals an die Seite zu stellen, die ebenso geschmeidig wie literaturfähig hätten dem neuen Theater dienstbar gemacht werden können: Noch lag jegliches Bildungs- und Gestaltungselement fast ausschließlich im Bannkreis antiker Kulturvorstellungen und ihrer humanistischen Epigonen in Süd und West. Der nordische Götterglaube war weder entdeckt noch Manier.

So wundert uns nicht, wenn die antike Götterwelt, im Hamburger Opernstreit als "heydnische Fratzen degoutiret" in der Alsterstadt und in Braunschweig kaum auf dem Theater heimisch wurde. Leipzig hatte zwischen 1693 und 1720 nur wenige Opern mythologischer Sujets zu verzeichnen, für Schürmann hatte Fiedler den "Ixion", Bressand den "Plejades" [1] und "Procris und Cephalus" gedichtet, Postel schrieb wenige mythologische Librettis. Von Reinhard Keiser sind ein "Adonis" (1697) und je ein "Orpheus" (1702 und 1709) erhalten. Immerhin müssen Postel und Bressand in Deutschland die bedeutendsten Textbücher dieser Art verfaßt haben, obgleich diese die Höhe Quinault'scher Spielbücher nicht annähernd erreicht haben dürften.
Wie unselbständig und unbeholfen die deutschen Textdichter während des Umbruchs der poetischen Manier gerade der ihnen wesensfremden Mythologie gegenüberstanden, offenbart eine Anmerkung bei Feind: "Wenn der seel. gelehrte Herr Lic. Postell, uns nicht gewiesen, wie man die schönste Gedancken

1) nach Ovid, Met. XI / 1/2
2) nach Ovid, Met. VI / 8

der alten Griechischen und Lateinischen Poeten auch zu unsern Zeiten mit guten Applausen anbringen könte, hätten wir gar nichts aufzuweisen." Darüberhinaus verschwiegen die deutschen Librettisten meist, daß sie ausländische Stücke fast wortgetreu übersetzt hatten; nicht selten wurde gerade das Textbuch mythologischer Stoffe im fremden Original oder in zweisprachiger Fassung wiedergegeben.

Jedoch keines dieser Libretti - von Rinuccini bis Metastasio - hat sich auf dem Opernspielplan der Moderne durchgesetzt. Glucks taurische wie aulische Iphigenie, Mozarts Jugendwerk "Idomeneo" oder Cherubinis "Medea" stehen am Anfang einer neuen Epoche; aber auch diese mythologischen Opern werden nur noch vereinzelt in der Provinz, vielfach nur im Konzertsaal gespielt. Lange bevor der berühmten Travestie Jaques Offenbachs hören wir von bitteren Spottversen der Rationalisten, die sich mit giftigen Pfeilen gegen Glucks Textdichter richten, während de Calsabigi und die französischen Reformatoren Bailly Du Roullet und Des Guillard ihre sprachlichen Schöpfungen schon zusehends vom barocken Schwulst und bombastischer Effekthascherei befreit hatten. Nicht mehr naive Götterschwänke oder verblasste epische Allegorien belächeln das Menschendasein auf der Bühne, sondern uralte lebenswahre Mythen (Glucks "Orpheus und Eurydike") erheben sich durch enge Bindung des Wortes an die Musik zu neuer gesteigerter Größe.

Als Goethe 1787 die versgebundene Form seiner "Iphigenie" aus Italien mit nach Weimar bringt, haben geniale Schöpferkraft und Geist deutscher Klassik ein neues Iphigeniebild gezeugt: Eigener Gewissensentscheid und motiviertes Innenleben lösen Götterwillkür und blindes Mänadenspiel; der Lichtstrahl der Freude, nicht Einbildung, wahre Liebe und Freundschaft, nicht Amor und Paris, deuten ein innig-glückliches Ende. Die dionysische "Wilde" des Euripides wurde zur "Apollinisch-Maßvollen". Eine derartige Idealisierung des Mythos bedarf keiner musikalischen Erhebung: Hier ist die musikdramatische Kunst dem gesprochenen Wort unterlegen.

3. Kapitel: Die geistliche Oper.

Mit einer Oper geistlichen Inhalts wurde in Hamburg am 2.1.1678 das neue Opernhaus am Gänsemarkt eröffnet. Noch im selben Jahr fanden außer der Premiere: "Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" (Adam und Eva) mit Theiles Musik, neben biblischen, Heiligen- und

Märtyrerdramen bereits eine Anzahl "historischer" Opern ihre Aufführung. Wenn nun unter den bis 1695 in der Alsterstadt gegebenen 46 Opern kaum der vierte Teil dem geistlichen Genre angehört - wie G.F. Schmidt nachgewiesen hat [1] - so kann die allgemeine Behauptung nicht aufrecht erhalten werden, daß sich die weltlichen Sujets erst nach dem Opernstreit durchgesetzt haben. Pastor Elmenhorst, selbst Verfasser einer Reihe biblischer Librettis, räumt der Oper als moralbildendes Lehr- und Schaustück auch Themen aus dem Diesseits der Menschen ein. Dennoch glauben wir über die allgemeine Manier hinaus in der Vorliebe für religiöse Stoffe eine Eigenart der frühen deutschen Oper im 17. Jahrhundert zu erkennen. Wohl hatte auch Italien schon in den Intermedien der Renaissancezeit alttestamentarische Allegorien demonstriert und Geschichtliches aus dem Heiligen Land in musikdramatische Szene gesetzt, Deutschland sah sich jedoch im Reformationszeitalter auch in der Oper vor neue Aufgaben gestellt. Darüberhinaus war der Norden - wie schon angedeutet - den Heroinen, die von Liebe und Heldentum sangen, weniger zugetan: Der "Held" des deutschen Barock war der standhafte Prinz, die sittlich unerschütterliche Person, der aufrechte, seelisch unbezwingbare Mensch und der durch allerlei Prüfungen und Gefahren geläuterte moralische Sieger.

Dieses Leitbild der ἀπάθεια inmitten einer von Lockungen des Bösen gepeinigten und von Leidenschaften affizierten Welt, inmitten einer von Krieg und Pest zerrissenen Heimat, fand in der geistlichen Allegorie erhöhten Ausdruck. Als sich im Hochbarock unter dem Gepränge berauschender Festlichkeit der Wandel vom moralisch-didaktischen Schultheater zur verweltlichten Staatsaktion verchristlichter Individualethik vollzogen hatte, nahm auch die junge Oper als Erbin jeglicher fremder wie heimischer Literaturform das geistliche Element dankbar auf. Umso mehr kam ihr die Aufgabe zu, christliches Gedankengut zur Ehre Gottes durch die höchste aller Künste in vollendet anschauliche Formen zu gießen, und wir können nicht umhin, ihr das Verdienst auszusprechen, in den deutschsprachigen Spielbüchern sich weniger von ausländischen Schablonen haben leiten zu lassen, sondern sich mehr eigener Selbständigkeit zugewandt zu haben.

---

1) G.F. Schmidt, a.a.O., S.66

Dazu verhalfen weniger die italienische Manier, die Macchiavellis Staatsabsolutismus um Jahrzehnte vorausgeeilt war, auch nicht die französische Vorliebe, die entweder geistliche Themen aus pietistischen Gründen von der Veroperung ausschloß (Saint Evremont) oder sie dem Spott der Rationalisten ausgesetzt sah, vielmehr trugen die deutschen Lande in ihren Religionskriegen den Widerstreit der symbolischen Macht des Bösen mit der des Guten auf eigenem Schlachtfelde blutend aus und hatten darüberhinaus im geistlichen Drama eine jahrhundertelange eigene, hochentwickelte Tradition. Nahezu unentwirrbar erscheint die Motivwelt des geistlichen Dramas, des Mysterienspiels schlechthin, bis sie sich epigonenhaft, doch in faszinierender, erhabener Größe zum letzten Male im Sammelbecken Oper vereint: Als das geistliche Libretto um die Jahrhundertwende von den heroischen Arien der Italiener und von der Diesseitskultur staatspolitischen Machthungers überrollt wurde, ging mit ihm ein Stück deutschen Mittelalters, deutscher Volkskunst und deutschen Volksglaubens endgültig verloren.

Was um 1650 an geistlicher Stoffwelt in das deutsche Libretto Eingang fand, war neben den Märtyrerdramen der Schlesier vor allem in den Schulaufführungen: im katholischen Volkstheater (Oberammergau) und im evangelischen Schuldrama (Mitteldeutschland), im Benediktinerschauspiel (Benediktbeuern) und im Jesuitentheater bereits mehr als ein Halbjahrhundert lebendig. Unter dem Einfluß des Humanismus war das geistliche Schauspiel, das in der kirchlichen Liturgie: in den Weihnachts- und Dreikönigsspielen (12. Jahrh.) wie im Oster- und Passionsspiel (14. Jahrh.) dramatische Höhepunkte szenischer Darstellung erlebte, vorübergehend erloschen, bis es sich im Barockzeitalter, vor allem im katholischen Südosten des Landes, zu neuer Blüte erhob. Ebenfalls im Hochmittelalter fügen sich Ansätze erstaunlicher Dramatisierungen von biblischen Stoffen: Die Schöpfung, der Sündenfall, der Ludus de Antichristo, das Jüngste Gericht finden wie in den Plastiken der gotischen Kathedralen auch im biblischen Drama oder in den Prophetenspielen ihren Niederschlag; daneben waren die Lebensbeschreibungen der Heiligengestalten und die Viten christlicher Bekenner über die Märtyrerakte hinaus längst in lateinischer und deutscher Literatur volkläufig. Der byzantinische Osten, der im Hl. Messopfer den Ausgangspunkt des eigentlichen Dramas (ex opere operato) und durch den Mimus in der Liturgie die Veranschaulichung jeglichen geistlichen Schauspiels sichtbar machte, bereitete im Mysterienspiel den werdenden Übergang vom Mitvollzug zu Imitation und Schauspiel vor. Humanismus und

Renaissance stellten das lateinische Schuldrama an die Seite des deutschen Volksschauspiels. Bald gewinnt ersteres als geistes- und moralbildendes Erziehungsmittel die Oberhand und mit ihm dringen unaufhaltsam die episch-pathetischen Redephrasen der silbernen Latinität (Tacitus, Seneca, Martial, Juvenal, Statius), die Charaktertypen der italienisch-plautinischen Komödie mit bürgerlichem Humor und wortspielartigem Witz und die Reflexionen der gelehrten niederländischen Moralitäten (Scaligerpoetiken, Lispianismus, der Jesuit Martin Delrio) auch nach Deutschland. Der Übergang vom katholischen Schuldrama zur geistlichen Oper vollzieht sich in einem Steigerungsprozess fast unmerklich, am deutlichsten im Jesuitentheater, während die protestantischen Schulbühnen im 17. Jahrhundert besonders das deutsche Sprachelement des biblischen Librettos beeinflußt haben.

Versuchen wir am katholischen Ordenstheater einige Merkmale der Entwicklungsstufen festzuhalten, da die barocke Doppelbühne der Jesuiten mit ihrer großartigen Ausstattung[1] geistlicher, zuletzt auch weltlicher Stoffe in den knapp hundert Jahren ihrer Entfaltung die gesamte mitteleuropäische Literatur, mit ihr die deutsche Oper beeinflußt und befruchtet hat.

Bedeuteten 1597 bei der Einweihung der Sankt Michaelskirche in München "Der Triumph des heiligen Michael" und der effektvolle Höllensturz der 300 Teufel unter einem Massenaufgebot lebender Fresken bereits die Loslösung vom Individualismus - die Massen werden auf der Straße mitgerissen: noch fehlt der feste Theaterbau - so erhob sich die Cenodoxusaufführung des Jesuiten Jakob Bidermann (1578 - 1639) von 1602 durch die persönliche Gestaltungskraft über die allgemeine Manier des Renaissancetheaters hinaus zu einer hervorragenden Leistung nach den Poetiken im Stil des terenzianischen Lustspiels.[2] Das gottesgerichtliche "Verdammt!" über den Pariser Doktor übte auf die Zuschauer nicht mehr eine bildhaft-epische und statuarische Wirkung aus, sondern schleuderte die Vergeistigung des dualistischen Problems mitten unter die Menschen und klagt sie an. Neben der altüberlieferten Brunolegende, der

---

1) vergl. dazu: Martin Hanitzsch, Der moderne Theaterbau, Berlin 1906;
zum Bühnenbild: Paul Zucker, Die Theaterdekoration des Barock, Berlin 1925;
als Quelle: Nic. Sabattini, Practica, 2. Bch., Kap. 25 ff., 1639

2) vergl. zum Jesuitentheater: Johannes Müller, Das Jesuitendrama, Augsburg 1930

Theophil- und Udosage ist auch der Alexiusstoff nach altsyrischer Quelle seit Konrad von Würzburg in der deutschen Legendenwelt lebendig. Im ersten Kriegsjahr 1618 greift der Jesuit und Schuldramatiker Jakob Keller (1568-1631) seinen "Alexius" von 1600 (Ingolstadt) erneut auf: Dieser "Johannes Calybita, Nobilissimus, Romanorum domi exul", der am Hochzeitstag seine Braut unberührt verläßt, in die Fremde geht, unentdeckt im Vaterhause Sklavendienste leistet und in seinem Todesseufzer von seinen Angehörigen erkannt wird, ist der Typus barock-realistischer Erschütterung: Die Tragikomik und die Redephrase der dilettantischen Schultragödie treten zurück, Menschenschicksal weitet sich zu Weltanschaulich-Göttlichem, die Nichtigkeit menschlicher Macht vor dem unendlichen Gott rührt die Zuschauer zu Tränen. Opfer, Sühne, Entsagung, der über den Körper triumphierende Geist, aber auch unbewußte Erotik, Askese, Grausamkeit und Polarität: schlechthin der Seelenkampf des irdischen Individuums gegen die Verführungskraft des Bösen in der Welt und ihr Sehnen nach ewiger Glückseligkeit gewinnen in den Schrekkenszeiten des Krieges bittere Realität. "So ging der Barock in der Tat über die Erscheinungsform der Dinge hinaus. Aber das genügte seinem metaphysischen Drange nicht. In verwandelter Gestalt versinnlichte er das dort Geschaute wieder in tastbaren Gestalten. Was der moderne Mensch in psychologisierender Zerfaserung an Tiefe erreicht, das schmeichelte sich der Barockmensch in der Fülle seiner Allegorien zum nachschaffenden Erlebnis gebracht zu haben."[1] Frühbarocker Realismus (z.B. Bidermann) war noch ziemlich zurückhaltend und schuf Stücke fast ohne allegorische Gestalten. Wenn er aber zu solchen griff, so waren sie meist Menschen mit Fleisch und Blut. Der Märtyrer wird zum wahren "Helden", der durch den Tod den Dualismus des Lebens sühnt (Märtyrerdrama), die reine vereinsamte Jungfrau findet im Tod ihr Verlangen nach Vereinigung (Heiligendrama: Caecilia, Agnes, Katharina), die Flucht aus der vergänglichen Welt glaubt in einsamem Gebet und durch die Todesbetrachtung sein Heil zu finden (Eremitenspiele), Paulus, Augustinus, der verlorene Sohn erregen Furcht und Mitleid beim Zuschauer (Bekehrungsspiel). Das Verwandlungsdrama erinnert an das alte Gregoriusmotiv: Als angesehener Philosoph, dann als Bettler und Kohlenbrenner, schließlich als Bischof und Bekenner peitschen die Antithesen des Lebens das scheinbar haltlose Menschendasein mit simplicianischer Gelassenheit. Totentanzszenen

---

1) vergl. dazu Nadler, Literaturgeschichte I, S.402

demonstrieren das Memento Mori des Pestkarrens als zeitlichen Ruin alles Irdischen.

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts ist das Jesuitentheater in eine dritte und letzte Phase getreten, die das Vorausgegangene aufnimmt und umbiegt: In zunehmendem Maße wird in der Handlung der Mythos des Todes von dem der Liebe besiegt, fügt sich die Oper zu festen Formen. Der allegorische Franz Xaver, 1640 und 1651 in Wien von Nikolaus Avancini (1612 - 1686) zur Saecularfeier des Ordens inszeniert, begann "im ganz verfinsterten Saale, den nur grell aufleuchtende Blitze und schwefelige Flammen mit ungewissem Lichte erhellten; dumpf aufwühlende Musik und wehklagende Stimmen mehrten das Grauen, und dann enthüllte der Vorhang eine strahlend helle, erlösende Bühnenpracht." [1] Allegorisches und Biblisches, Legendäres und Sagenhaftes, Heidnisches und Christliches, Geschichte und Aberglauben spannen sich kontrapunktorisch in das Gerüst einer vielstimmigen Fuge, 3 000 Personen faßt der neue Theaterbau in München, 13 000 Florinen kostet die Ausstattung. In allen Erscheinungsformen sucht man den fernen Gott zu finden, profane Stoffe werden verchristlicht, christliche profaniert (Flucht vor der irdischen Liebe: Hildegard, Hedwig, Genoveva), das Niveau verlagert sich zusehends vom Religiösen ins Staatspolitische, Opfer wird Staatsaktion, Theatereffekt Massenspektakel. Auch der letzte bedeutende Schuldramatiker des Ordens, Jakob Masen (1606-1681), vermag die Steigerung ins Uferlose durch Anlehnung an die tiefe Symbolik Calderons nicht einzudämmen. Wie Balde klagt er über die Ideenarmut der Dichter und über den zeitgenössischen Eklektizismus: "nostrum aevum quid agit? Inventa invenire, cantata canere, rapto vivere." [2]

Als um 1650 von ca 50 Jesuitenbühnen in Deutschland eine Strahlung ausgeht, als sich die Ordenskultur vom Südosten (Salzburg - Graz - Wien) aus zunehmend die italienischen Einflüße zu eigen macht, sind keine neuen Stoffe mehr dem weltweiten Gelehrtentum und dem umfangreichen Literaturstudium zu entnehmen. Die vorhandene Stoffwelt wird verbraucht. Gleichzeitig wenden sich die Motive von der gräßlichen Erschütterung der Marterszenen, von Totenerscheinung und Geisterbeschwörung, die die vergangenen dreißig Schreckensjahre erneut wach rufen wollen, ab und einer metaphysischen Naturbetrachtung zu. Auch die Natur wird Stufenleiter zum Ewigen, Liebe versucht den menschlichen Dualismus zu überwinden: Spee versenkt sich in christlich-

1) William H. Mc Cabe, An Introduction to the early Jesuit theatre, Diss. Cambridge 1929

2) vergl. Johannes Müller, a.a.O., S. 85

mystische Naturlyrik, der Weg zur religiösen und profanen Hirtenpoesie ist frei. Schon treten die biblischen Dramen zugunsten der historischen Person zurück: Jason, Marius, Cyrus finden Eingang in das katholische Schultheater; das Märtyrerstück wird auf die finanziell schwächeren Bühnen der Provinz zurückverwiesen: vielfach spielen Kinder die Rollen. Die Ars Poetica des Jesuiten Alessandro Donati (1584 - 1640), die einen Höhepunkt dramatischer Theorie darstellt (Rom 1631), räumt der Bühne erstmals offiziell "harmonia" und "saltatio" ein: "tragoedia est imitatio dramatica actionis illustrium personarum perfectae ac magnae seperatim adhibens metrum, h a r m o n i a m, s a l t a t i o n e m et per miserabiles et terribiles exitus temperans affectus misericordiae ac timoris." [1] Musik und Tanz, schon seit der Jahrhundertwende vereinzelt mit begleitender Funktion in Zwischenspielen nachweisbar, dienen zunächst der Steigerung der Impressionen; über das Ordenstheater der Kaiserstadt findet die italienische Oper - wohlvorbereitet durch die Schaubühne der römischen Jesuiten - bald Zugang zu allen Jesuitentheatern.

Die neue Kunst aus dem Süden stellt aber die zeitgenössischen Literaturschöpfer nicht vor unlösbare Probleme, die in kritischen Auseinandersetzungen oder in Poetiken erst um ihre theoretische Grundlage hätten ringen müssen, vielmehr wird der Stil des Bel Canto über Nacht unvermittelt als unerhört Gefälliges an allen Bühnen heimisch und erfüllt - teils aufgezwungen und unvorbereitet, teils als mangelhafte Kopie - ungeachtet des literarischen oder moralischen Wertes eines Dramas die gesamte damals lebendige Stoffwelt mit Musik. Erst nach jahrelanger bewährter Opernpraxis und im Zusammenhang mit fruchtbaren Ansätzen zu einer selbständigen Nationalkunst entstehen Poetiken für Musterlibrettis. Von der allgemeinen Veroperung war keine Literaturgattung ausgeschlossen, kein stoffliches Genos und auch das geistliche Drama nicht, soweit es nicht wegen allzu freizügiger Profanierung christlicher Motive bei den Pietisten auf Widerspruch stieß. Als die Jesuiten um die Mitte des 17. Jahrhunderts hinsichtlich Umfang und Ausstattung des Bühnenbetriebes szenische Höhepunkte erreicht und bereits überschritten hatten, wenn im Spiegel des Seins Theater auf dem Theater gespielt wird und sich der Mythos in Traum und Märchen, ins Bukolische und Musikalische aufgelöst hat, ist in den deutschen katholischen Gegenden des Landes teils nebeneinander, teils ineinander, die gesamte Stoffwelt der jesuitischen Schuldramen der Oper dienstbar und lebendige Tradition. In den sechziger Jahren ist die tragische Erschütterung durch

1) vergl. dazu: Alfred Happ, Die Dramantheorie der Jesuiten, Diss. München 1923

das Wort längst dem bombastischen Szenenrausch gewichen, die Oper ist das höfische Festspiel geworden.

Den weltaufgeschlossenen Orden gegenüber, die in einer sinnfälligen Vermittlung des verchristlichten Geisteserbes der Humanisten Bildung und Erziehung, aber auch vorwiegend Möglichkeiten zur Sichtbarmachung, Ausbreitung und Verteidigung der katholischen Glaubens- und Sittenlehre erblickten, trat das protestantische Schuldrama zwar an Umfang und Wirkung der Spielweise zurück, befruchtete aber die junge deutsche Literaturgattung des Librettos entscheidend.
Nord- und Mitteldeutschland, insbesondere die thüringisch-sächsischen Fürstenterritorien, hatten sich dem lutherischen Glauben zugewandt und Schultheater wie Laienbühne schienen geeignet, die Wahrheiten der Reformationslehre auch außerhalb der Kanzel unter das Volk zu bringen. Darüberhinaus bedeutete Martin Luthers Bibelübersetzung in gehobene deutsche Schriftsprache einen Bruch mit der Humanistentradition seit altersher und eine Hinwendung zu den zaghaften Ansätzen deutscher, heimatlicher Literatur und Volkskunst. Vor allem Sachsen, in dessen Kanzleistuben zu dieser Zeit die Amtssprache zu einer gesamtdeutschen literaturfähigen Schriftsprache zu reifen begann, förderte in den zahllosen höfischen Residenzen ein fruchtbares Geistesleben deutscher Zunge. Hier war schon zu Beginn des Krieges so viel rationalistisch-klassizistisches Gedankengut aus dem nachbarlichen Staatsabsolutismus über den Rhein gedrungen, daß eine Spaltung zwischen höfischer und bürgerlicher Kultur auch auf dem Theater bereits vollzogen war. So lag der Schwerpunkt aller festlicher Spielfreudigkeit im evangelischen Nordwesten selbstverständlich bei den Mäcenen bei Hofe; nur vereinzelt unterhielten Bürgervereine ein privates Schauspielhaus wie in Braunschweig und Hamburg. Die Hansestadt war es auch, die das deutsche Lied: das protestantische Kirchenlied, schulmäßig zu erstaunlicher Blüte brachte. Reinhard Keiser hat in seinem Opernschaffen an diese Traditionen angeknüpft.

Dazu kommt ein weiteres: Der Wirkungskreis des protestantischen Schuldramas lag vorwiegend im Bereich des biblischen Schauspiels deutscher Fassung. Christian Weise, der die Empfehlung Luthers, durch die Aufführungen an den evangelischen Gymnasien und Seminarien die Persönlichkeitsbildung zu fördern, noch im Spätbarock rege aufnimmt, spricht diesen deutschen schuldramatischen Versuchen Mittel zu "politischer" Bildung zu. Der Konfession entsprechend legten die Bibeldramen, wie sie Greff und Rebhuhn schon Jahr-

zehnte vorher in Sachsen verfaßten, auf szenischen Aufwand und Ausstattung zunächst wenig Wert. Mit der zunehmenden Verlagerung des Theaterbetriebes von der Schule nach Hofe und im Wettstreit mit den Massenerfolgen der Ordensbühnen geraten auch die geistlichen Urbilder der Heiligen Schrift: Kain und Abel, Esther, Herodes oder die stoisch-unerschütterlichen Märtyrergestalten in den Sog der Theatermaschinen oder werden "historisiert." Gryphius selbst hatte neben niederländischen Einflüßen von dem letzten bedeutenden Jesuitendramatiker Joseph Simeons (alias Emanuel Lobb, London 1595-1671) Anregungen für eine realistische Bühnenwirkung empfangen und seither erschütterten die Todesseufzer der makkabäischen Mutter auch die Lutheraner.[1]

Als italienische Operntruppen bis an die Nordsee vorgedrungen sind, bedarf die neue "harmonia" keiner konfessionellen Schranken: Auch hier vollzieht sich die Veroperung geistlicher Literatur nicht in einem organischen Wachstumsprozess, sondern zäh unvermittelt und manieristisch.

Nach Gattung verschieden und doch wesensverwandt sind die Typen, zu denen sich geistliche Stoffe in der Oper verarbeiten ließen: zu einem biblisch-epischen Drama oder zu einem heilsgeschichtlich-heroischen Libretto, zu moralisierender Schäferoper oder Märtyrerdrama, zu Allegorienstück und Oratorium.

Für die Frühzeit des neuen Hamburger Opernhauses hatte die Librettistenschule eine Reihe Texte beigesteuert: Außer der Eröffnungsoper "Adam und Eva" (1678) mit Theiles Musik sind von Pastor Elmenhorst gedichtet und von Johann Wolfgang Franck vertont nachgewiesen: "Die Macchabäische Mutter / mit Ihren Sieben Söhnen" (1679), "Die Wol und beständig-liebende Michael / Oder / Der Siegende und fliehende David" (1679) und "Charitine, oder Göttlich Geliebte" (1681 und 1692). Weiter gelangten bis 1695 an geistlichen Dramen im Theater am Gänsemarkt zur Aufführung: "Die Liebreiche, Durch Tugend und Schönheit Erhöhte Esther" (Text von Johann Köler, Musik von Strungk, 1680), "Die Geburt Christi" (Textdichter unbekannt, Musik von Theile, 1681), "Cain und Abel, Oder: der verzweifelnde Bruder-Mörder" (Text von Postel, Musik von Förtsch, 1689). Im Vorwort zum Textbuch über den alttestamentarischen Brudermord verrät der Hamburger Dichter, um die

---

1) vergl. dazu: Richard Sexau, Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts, Untersuchungen zur neueren Sprache und Literaturgeschichte, 9. Heft, Bern 1906

biblische Oper als moralbildendes Kunsterzeugnis gegen ihre Angreifer zu verteidigen, die "Ursachen", warum er "diese Geschichte zu einem Schau- und Sing-Spiel erwählet" habe, seien "die Vortrefflichkeit der Materie, wie auch, daß man gesehen, daß die allhier schon öffters praesentirte Opera von der Erschaffung Viele gefallen" habe. Nach längerer Unterbrechung erlebte die Alsterstadt 1703 einen von Hunold bearbeiteten "Salomon", den Reinhard Keiser nach einer gleichnamigen Schürmann'schen Oper neu komponiert hatte. Wie in der folgenden geistlichen Oper "Nebucadnezar", die noch 1728 in Hamburg gegeben wurde, gereichte den gleichen gemeinsamen Schöpfern zu höchster Anerkennung, daß - nach zeitgenössischen Berichten - "der Zulauff so groß" gewesen war, "daß öffters keine Loge und parterre kein Platz mehr übrig war, bis nach vielmahliger Vorstellung ein durchgehendes Contentement sich hören ließ." "Die Estim, welche Salomon als eine Biblische Geschichte erworben", lesen wir im Vorbericht des Hunold'schen Textbuches, "hat uns veranlasset, noch eine der schönsten Biblischen Historien auszusuchen, und daraus eine Opera zu verfertigen." Wie vorsichtig man gleichwohl den Hamburger Theologen biblische Stoffe in der Oper vorzusetzen hatte, um einer vermeintlichen Profanierung des Gottesnamens zu entgehen, bringt Postel in der Vorrede zu "Cain und Abel" zum Ausdruck, indem er es für ratsam hält, an Stelle "des Namens oder der Person Jehova, als eines nominis essentialis Dei" Allegorien der "göttlichen Liebe oder der göttlichen Gerechtigkeit", statt Lucifer "aus gewissen Ursachen" den "Hochmuht" zu setzen. Diese personifizierten göttlichen Tugenden und menschlichen Eigenschaften waren nicht nur in der didaktischen Moraloper beliebt, sondern konnten durch das Allegorientheater, durch Volksschauspiel und Schulbühne mittelalterliche Tradition aufweisen. Welt, Leben, Verstand, Vergnügen oder Ehre verkörperten symbolische sittliche Werte, Sinnlichkeit verwandelte sich zu Totengerippe, Tugend rivalisierte mit Laster: Vielfach waren diese abstrakten Moralwertbegriffe eingekleidet in altdeutsche Personifikationen, wie sie noch durch den "Cenodoxus" oder Harsdörffers "Seelewig"-Libretto zeitgetreuen Ausdruck fanden. Ob Hekastus, Everyman oder Jedermann, das alte zeitlose Spiel des sterbenden reichen Mannes vor Gottes Richterstuhl, das vom Orient nach Spanien gelangte und im 15. Jahrhundert ganz Westeuropa erschütterte, wurde zum Prototyp des barocken Dualismus erhoben: Ihm sind das gottergebene "Vixdum bene nascimur" der Totentanzpoesie, oder Rubens schauriger "Höllensturz" und Holbeins Schnitter-Tod-Zyklus an die Seite zu stellen. Solche kontrastreiche Gestalten sind echtes Barockthema auch für die Oper, für sie zuletzt. In der Moderne hat Julius

Bittner in "Höllisch Gold" (1916) noch einen schwachen Versuch einer Allegorienoper gewagt, Hofmannsthals "Welttheater" hat Mittelalter und Barock lebensnah in unsere Zeit übersetzt.

Neben dem bürgerlichen Operntheater in Hamburg pflegte besonders die Wolfenbüttel'sche Residenz die geistliche Oper, Leibniz schreibt während seiner Tätigkeit als Bibliothekar am Hofe Anton Ulrichs unterm 25.11.1711 anläßlich des bevorstehenden Besuches des russischen Zaren an den Herzog: "Weil ich vernehme, daß der Czarewitz die geistlichen spectakel so sehr liebet, so solte ich meinen, die Opera von Salomon, die E. D. einstmahls zu Br. spielen lassen, solte ihm anstehen, sammt der schönen decoration, die den Tempel fürgestellet." [1]

Als noch Loewe Komponist am sächsischen Hofe war, verfaßte der Herzog selbst biblische Libretti: "Amelinde" (1657), "Jakobs, des Patriarchen Heyrath"(1662), "Selimena" (1662) und "Der Hoffmann Daniel. Wie er bey dem Könige Dario gedienet" (1663) stammen aus der Feder des spielfreudigen Regenten. [2] Auch unter seinem Nachfolger, Herzog August Wilhelm (1714 - 1731), blüht die geistliche Oper: Diese entkleidet unter dem Einfluß der heroischen Manier die biblischen Stoffe zunehmend der oratorienhaft-epischen Bilderfolge, um einzelne menschliche Eigenschaften: die beispielhafte Natur des alttestamentarischen Helden oder das geschichtliche Ereignis, zu demonstrieren. Darunter sind vor allem Schürmanns Kompositionen zu verstehen: Sein "Daniel" und "Salomon" von 1701 mit Knorr von Rosenroth als Textdichter, der Beccau'sche "Holofernes" (1716) [3] und Müllers Jugendoper "Herodes" (1715). "Der Fall des großen Richters in Israel / Simson / Oder / Die abgekühlte Liebes-Rache der Debora" (Hamburg 1709, Musik von Graupner) hat den Librettisten Feind auf Schürmanns Erfolge hin angeregt, diesen "ersten Versuch des Stoffes Simson" als Opernbearbeitung zu erwählen, "weil auff dem prächtigen Theatro zu Braunschweig, Daniel, Salomo, und andere geistliche Sujets mehr, mit so großem applausu auffgeführet worden." Telemanns Doppeloper "Das Ende der babylonischen Monarchie oder Belsazer" (Hamburg 1723), zu der Beccau den Text verfaßt hatte, steht nicht nur am Ende des geistlichen Librettos, sondern trägt bereits

---

1) Eduard Bodemann, Leibnizens Briefwechsel mit dem Herzog Anton Ulrich v. Braunschweig-Wolfenbüttel, Ztschr. Niedersachsen, Jahrg. 1888, S. 89 ff.

2) vergl. dazu: F. Sonnenberg, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig als Dichter, Berlin 1896

3) Zum Judith-Holofernes-Motiv vergl.: Anton Mayer, Quellen und Entstehung von Opitzens Judith, Euphorion, XX, S. 36 ff.

deutlich Züge der historisierten Staatsaktion. Samuel Müllers (nach Zenos "Gianguir") übersetztes Libretto "Pharao und Joseph", das 1735 und 1737 in Braunschweig unter dem Titel "Pharao Tabeates" mit der Musik Carl-Heinrich Grauns aufgeführt wurde, ist bereits vollends in das lärmende Historienstück abgeglitten. Jetzt scheut man sich nicht mehr, wie in Kapsbergers Jesuitenopern Christus "in geteilten Wolcken, umglänzt von Licht" und "umgeben von Engelschören" auf einer Olympischen Göttermaschine erscheinen zu lassen.[1]
Auch die friedliche Beilegung des Opernstreits in Hamburg konnte nicht verhindern, daß sich in Deutschland zwei Parteien bildeten, von denen die eine die Veroperung jeglicher biblischer Stoffe aus Pietätsgründen prinzipiell ablehnte, die andere aber in ihnen die Erhebung einer historischen Begebenheit erblickte, die heiligmäßiges Gestalten und christliches Wesen zwar von der Bühne ausgeschlossen haben wollte, aber nach dem Beispiel des Ordensdramas Allegorie und Symbol im Bereiche der Theatermaschinen genügend Spielraum ließ.

Die Anregung, Stoffe aus der Heiligen- und Martyrergeschichte auch für die Oper in Szene zu setzen, kam aus Italien. Solche geistliche Themen wurden in den Rappresentazione Sacre, durchkomponierten Oratorien, in Szenenform dargestellt. Am Anfang der Frühgeschichte des italienischen Bühnenoratoriums steht Gaglioanos "Rappresentazione di Santa Orsola, Virgine e Martire", das 1624 von Andrea Salvadori gedichtet am Florentiner Hof aufgeführt wurde und im Winter 1624/25 "mit derselben Musica recitativa Gaglianos und großem Aufwande an Pracht und Glanz vor dem Prinzen von Polen und Schweden, Ladislaus Sigismund, wiederholt" wurde.[2]
Aus der zweiten geistlichen Oper - in der frühitalienischen Oper ist das geistliche Libretto mit dem Begriff "Oratorium" gleichzusetzen - des gleichen Meisters, der "Giuditta" von 1626, ebenfalls mit Salvadoris Text, hatte Martin Opitz die poetische Vorlage seiner "Judith" geschöpft.[3] In Rom selbst hatte man sich schon seit 1600, namentlich im Jesuitentheater, der Veroperung geistlicher Sujets, insbesondere der Heiligenlegende angenommen.

---

1) Ambros-Leichentritt, Geschichte der Musik IV, S.490
2) Emil Vogel, Marcodi Gagliani, in: Vjschr.f.Mus.Wiss.V, 1889, S.536
3) vergl. Anton Mayer, a.a.O., S.39

Neben Johann Hieronymus Kapsbergers Jesuitenoper "Apotheosis seu Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii" (Rom 1622) dichtete der Librettistenkreis um Vottori (Steffano Landi, Luigi Rossi, Marazzoli, und andere Römer) in der ersten Jahrhunderthälfte Texte, die die Ordensgeschichte, vorwiegend Leben und Tod des Stifters zum Gegenstand hatten. Erst für die Endphase der bombastischen Jesuitenbühne im deutschen Hoch- und Spätbarock war - wie Johannes Müller richtig nachgewiesen hat [1] - der überladen effektvolle Theaterbetrieb der Confratres in der Heiligen Stadt maßgebend.

In Deutschland nimmt die Heiligen- und Märtyreroper nicht mehr feststehende Formen an: Vielfach werden nur einzelne Szenen in Musik gesetzt, daraus Singspiele oder Operetten (Kleinopern) gefertigt. Mischspielcharakter begegnet uns bis 1700 in Aufführungen der Residenzen in Halle, Ansbach und Coburg. Das Ausland hatte schon im vorausgehenden Jahrhundert das deutsche Drama befruchtet: Die Viten der Heiligen und Märtyrer, die aus den Quellen der Märtyrerakte legendär im mittelalterlichen Epos ihren Niederschlag gefunden hatten, wurden von Calderon, Lope und Vondel neu aufgegriffen und im protestantischen deutschen Schuldrama oft zum Werkzeug erschütternder Realitäten. Im schlesischen Kunstdrama jedoch: bei Gryphius und Lohenstein, "entscheidet das Wort, der weitgespannte Monolog des Helden und Märtyrers. Welt geht nicht ein in die Bewegung nach oben und in die Verklärung. Nur durch das Opfer des Helden, der auf der Erde keinen Ausweg hat, tritt das Ewige hervor. Durch den Blutschein der Welt, durch falschen Ruhm und Gewalttat, welkende Schönheit und stürzende Pracht schreitet er auf den furchtbar erhabenen Augenblick der letzten Enthüllung zu." [2] Obschon in derartigen szenischen Bearbeitungen von Stoffen aus der Heiligen- und Märtyrerlegende der Musik gegenüber dem gesprochenen Drama meist eine zweitrangig begleitende, oratorienhafte Rolle zugewiesen wurde, verdient "Die in ihrem Christenthum standhafft gebliebene Märtyrin Margaretha" des Durlacher "Opernmeisters" Schweitzelsberger als durchkomponierte Märtyreroper hervorgehoben zu werden. Sie gelangte 1714 und 1716 am badischen Hofe, 1719 in Nürnberg zur Aufführung. Hierher gehören auch die beiden von

---

1) vergl. dazu: Johannes Müller, a.a.O., S. 89 ff.

2) Edgar Hederer, Deutsche Dichtung des Barock, Nachwort, Hanser München 1956, S. 499/50

Förtsch vertonten Legendenopern "Polyeuct" (Hamburg 1688), eine Bearbeitung Elmenhorsts nach der gleichnamigen Tragödie Corneilles und "Die heilige Eugenia" (Hamburg 1688), für die Postel eine italienische Rappresentazione zum Anlaß nahm, "welche Anno 1686 ... in der Stadt Viterbo auf dem Schauplatz geführet wurde..." Noch 1755 lesen wir von einer "Geistliche n Operette", in der "Der Sieg des Glaubens, an dem exempel der Männer im glüe den Ofen zu Babel" in musikdramatische Szene gesetzt wurde. Im 18. Jahrhundert werden die Aufführungen deutscher geistlicher Opern immer seltener.

Angeregt durch das Drama pastorale "Eumelio" des Agostino Agazzari (Rom 1606), dem ersten Beispiel einer moralisierenden Schäferoper geistlichen Inhalts, führt Harsdörffer 1644 den Nürnberger Patrizierkreisen sein "Geistliches Waldgedicht Seelewig" vor.[1] Der Nürnberger Organist Gottlieb Staden hat denText dieser ersten deutschen Oper, deren Text mit der Partitur uns überkommen ist, "gesangsweise auf Italienische Art gesetzt", wenn auch die Recitative "in einem taktmäßigen melodischen Liederstil" und die Chorpartien an jedem Aktschluß den Typus der deutschen Liedoper einerseits und den musikdramatischen Stil der Florentiner andererseits miteinandder verbinden.[2]

Die mittelalterliche Pegnitzstadt hatte längst literarisches Leben und war vorwiegend für religiöse Dichtung aufgeschlossen. Volksschauspiel und Schulkomödie waren lebendig, Opitz, Hallmann und Weise brachten dort laufend Dramen zur Aufführung. Da die Nürnberger Geistlichkeit im Gegensatz zur Hamburger von dem ihr zustehenden Zensurrecht auf dem Theater im Einvernehmen mit den Künstlern Gebrauch machte, schien es Harsdörffer angebracht, die Pegnitzschäferei auch einmal durch eine christliche Moralität zu bereichern. Personifizierte Wertebegriffe, die noch Gemeingut des mittelalterlichen Allegorientheaters sind, erzielen eine weltanschauliche Vertiefung der widerstreitenden Kraft von Gut und Böse. In diesem moralisierenden Singspiel läßt sich die ewige Seele (Seelewig) von der Sinnlichkeit (Sinnigunda) verleiten, durch das Liebesspiel dreier Schäfer vom Waldgeist "Trügewalt" gebannt zu werden; Gewissen (Gwissulda) und Gemüt (Herzigilda) retten die Seele aus höchster Bedrängnis. Das Gute siegt.

---

1) vergl. R. Eitner, S. G. Staden, Seelewig, in: Monschr. f. Musikgeschichte, Band 1 1881, S. 55 (mit Abdruck der Komposition)

2) vergl. dazu: Sandberger, Archiv f. Mus. Wiss. I, S. 85

Ein fruchtbares Produkt der Nürnberger Dichterschule, nicht zuletzt auf Anregung Sigmund von Birkens, wurde Anton Ulrichs "Amelinde", eine von Loewe komponierte zweite deutsche geistliche Schäferoper, die 1657 in Wolfenbüttel über die Bretter ging. Auch in diesem Stück kämpfen die personifizierten abstrakten Begriffe der Tugend und des Lasters um den Sieg der gläubigen Seele über die Sünde.
Die Nürnberger Oper nimmt zur deutschen Barockzeit überhaupt eine Sonderstellung ein. Als Frucht der älteren geistlichen Volksschauspiele hielten sich bis ins 18. Jahrhundert biblische Singspiele, die man in musikwissenschaftlicher Forschung wiederholt als Opern zu deuten versuchte, die aber weder durchkomponiert sind, noch das charakteristische dramatische und harmonisierte Recitativ aufweisen. "Es handelt sich bei diesen Stücken ... nur um geistliche Dramen mit musikalischen Einlagen ... mit allerdings noch sehr dürftigen und wenig umfangreichen musikalischen Bestandteilen."[1] J.L. Faber schreibt in seinem Libretto "Herodes der Kindermörder" (Nürnberg 1675) bereits im Untertitel: "Dieses Trauergedicht ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden."[2] Auf einem ähnlichen Versuch, das geistliche Schauspiel mit Musik zu durchdringen, indem man einzelne Arien und ganze gesungene Partien der begleitenden Symphonie beigibt, beruhen auch die lateinischen und deutschen Schuldramen, sowie die Jesuitendramen der Übergangszeit, bevor die italienische Oper sich ganz durchgesetzt hat. Dazu können wir auch die Instrumental- und Gesangseinlagen des Münchner Hofkapellmeisters Johann Kaspar Kerll zählen, wie sie in seinem Jesuitendrama "Pia et fortis mulier" (München 1677) oder in dem geistlichen Singspiel "Natalia" (München 1677) auf uns gekommen sind.[3]

Während des Umbruchs neuer Formen sind die Übergänge zwischen Oratorium und Singspiel bzw. Oper stets fließend. Andreas Gryphius läßt sein "Freudenspiel" "Majuma" im "Maymond des 1653. Jahres auf dem Schauplatze gesangsweise" vorstellen. Hier wie in seinem Festspiel "Piastus"

---

1) vergl. G.F. Schmidt, a.a.O., S. 74

2) vergl. G.F. Schmidt, a.a.O., S. 73

3) vergl. dazu: Richard Batka, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. II, S. 71

räumt er der Musik zweitrangige Bedeutung ein und geht fast unbeeinflußt vom frühbarocken deutschen oder italienischen Opernstil von der Dramatik des Wortes aus. Wie im Humanistendrama sollen der pathetisch gesprochene Text eine tiefsinnige Weltanschauung deuten, die musikalischen Zwischenspiele mehr oder minder unterhalten. Vereinzelt erhebt sich das Strophenlied zu schlichter Größe.

Über szenisch dargestellte Oratorienaufführungen läßt die Forschung noch keine klare Stellungnahme zu, obgleich auch noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dramatische Aufführungen geschichtlich verbürgt sind. Gleichnamig mit der Händel'schen "Esther" (London 1720 und 1732) gelangte ein geistliches Oratorium des kurpfälzischen Kapellmeisters Johann Hugo Wilderer zuerst als "Oratorium" in Heidelberg zur Aufführung. Wenige Jahre später (1724) wurden für dieses "Dramma sacro per musica" bei der Wiederholung in Mannheim Bühnendekorationen verwandt.[1]
Schon sind aber bei den Aufführungen nach 1720 barocker Klassizismus und abgeschmackter Manierismus soweit eingedrungen, daß sich das geistliche Singspiel nur mehr durch die Stoffwahl von den liebestollen Heroinen der Intrigenoper unterscheidet. Schering legt im Oratorium[2] den "Schwerpunkt auf die Schilderung der Reue und Tugend" des biblischen Helden, während die "Darstellung der sinnlichen Liebe", die den Todesmythos der Frühzeit wie die Nachwirkung des vergangenen politischen Kräftespiels vergessen machen wollte, zum Hauptthema der Oper erklärt wird.

Im Hochbarock werden auch die geistlichen Stoffe zu opernhaften Schaudemonstrationen, die Schilderung von Reue und Tugend tritt zurück hinter der Behandlung musikalischer Spielerei und heroischer Größe, geistliche und weltliche Stoffe mischen sich und das Liebes- und Intrigenstück gewinnt die Oberhand. Bibel und geistlicher Gehalt dienen nur mehr als historische Staffage, Bühnenrausch und Affekthascherei entarten zur brutalen Forderung des Publikums.

---

1) vergl. dazu: Friedrich Walther, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1896, S. 181

2) vergl. dazu: Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, in: Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Bd. III, S. 94

Torquato Tasso hatte in seinem "Gerusalemme liberata" (1565) schon Liebesszenen und idyllische Schilderungen eingefügt, um von den wüsten Schauplätzen, von Kriegslärm und Schlachtengetümmel abzulenken. Nach seinem Vorbild widmet auch Postel im "Verstöhrten Jerusalem" (Hamburg 1692) - wie er im Vorbericht betont - "den Galanterien des Titus Vespasian" das größte Augenmerk. Im Vorbericht zu "Eugenia" sagt er, daß er dieses Stück wegen "der Annehmlichkeit der Materie, in welcher die geistlichen mit den politischen Lehren vermischet sein" vor "vielen andern nicht minder schönen erwählet habe." Ein Theaterzettel vom 15.7.1702 in Hamburg machte die attraktive Ankündigung bekannt, daß man "ein ungemein rares biblisches Stück" die "vortreffliche Haupt-Aktion: Elias Himmelfarth oder die Steinigung des Naboths" vorstellen werde, "welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Anziehungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand misfallen" könne.[1]

Eine solche Betrachtungsweise entsprach auch dem Lebensgefühl der höfischen Gesellschaft und des großstädtischen Bürgertums zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Längst hatten sich die Moralitäten der Schulkomödie zu einem abwechslungsreichen Spielplan eines fest angestellten, vom Regenten oder vom Bürgerverein unterstützten Bühnenensembles gewandelt. Die verblüffende Opernkunst der Venezianer regte nicht nur eine wortgetreue, meist schlechte Übersetzung ihrer Libretti an, sondern übernahm vor allem die Kunst ihrer Theatermaschinen. Das Land war auch von den Bitternissen der Kriegszeit soweit erholt, daß die Allegorien irdischer Vergänglichkeit unerwünscht, aber auch verbraucht erschienen: Die sinnliche Liebe, scheinbar ins Metaphysische gebunden, überwindet das Totengerippe. Mit der Historisierung biblischer Stoffe wuchs die Gefahr der Profanierung. Wie weit man die Gestalten der Heiligen Schrift auf Liebesabenteuer untersuchte und sie aber dennoch - angeblich "zur Besserung der Sitten" - dem berechtigten Vorwurf entzog, erkennen wir aus der Vorrede zu "Simson" (Hamburg 1709), in der Feind erklärt, nur "soweit es thunlich gewesen... bey der Schrift" geblieben zu sein, "das übrige" seien "Erfindungen, die die Nothwendigkeit der Theatralischen Regeln gut heißen mag". Beinahe mit bitterer Ironie glauben wir die Moraltendenz

---

1) vergl. dazu: Johann Fr. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, 1794, S. 35

aus dem Munde des Dichters verstehen zu müssen: "Die verbothene Gemeinschafft zwischen beiderley Geschlechtern, der man sich, nach den bösen Sitten dieser verderbten Zeiten, mit solcher ungeschränkten Freyheit bedient, daß man aus den geheimen Sünden eine Galanterie macht, haben uns vom Anfange der Welt her an den größesten Seelen und heiligsten Männern solche tödliche Früchte sehen lassen, daß sie mit Abscheu und Entsetzen solten gelesen werden. Die Vorstehung ihres Falls solte uns demnach billig zu einer gefährlichen Warnung und betrübten Beispiel dienen." Zu einer ähnlichen konventionellen Vorsichtsmaßnahme entschloß sich Feind auch bei der Abfassung seines "Salomon"-Librettos. Im Schürmann'schen "Holofernes" (Braunschweig 1693) führt der Textdichter nach einem bunten Wirbel von Staatsaktion, Liebeshändel, biblischer Historie und zeitgenössischer Galanterie den Zuschauern das tragische Ende des Titelhelden als warnendes Beispiel vor Augen. Im Vorbericht lesen wir die Entschuldigung, er hatte sich notgedrungen "einiger Extravagancien und Freyheiten" bedienen "und mehr fingiren" müssen, "als er im Buche Judith vorgefunden". In Opitzens Fassung dieses biblischen Motives vermengt sich die Vaterlandsliebe Judiths mit dem gewalttätigen Kriegertum des Holofernes, Postel wiederum verwickelt in seiner Librettofassung Berenice, des Herodes Witwe, in einen Entführungs- und Liebesskandal mit Johannes, dem Anführer der Juden.

Die Auseinandersetzungen um eine Ästhetik des frühdeutschen Librettos hatten von Hamburg ausgehend auch in anderen Gegenden Deutschlands ihre Wirkung nicht verfehlt. Herzog Christian von Sachsen-Eisenberg verbot in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts jede Opernaufführung sowohl "Geistlicher Historien" wie "Abgöttischer Heydnischer Fabeln", weil die einen nicht "ohne Reitzung der Abgötterey in einem beyfälligen Gemüthe.. angesehen", bei den anderen "der Heiligkeit Gottes, welche mehr auf dem Altar zu wohnen beliebet, etwa zu nahe gegriffen" werden könne.[1] Ebenso sind in den Kulturzentren der frühdeutschen Oper: an den evangelischen thüringisch-sächsischen Residenzen, vornehmlich in Weißenfels, Leipzig und Naumburg, im 18. Jahrhundert keine Darbietungen geistlicher Opern überliefert.

---

1) G.E. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper, in: Ztschr.f.Mus.Wiss.VI, S. 154 ff.

Als die Kolaraturarien der Neapolitaner an allen deutschen Opernbühnen heimisch waren, galt das Schicksal einer eigenständigen nationalen musikdramatischen Kunst für besiegelt. Gerade die Nachwirkung des Zeitalters der deutschen Reformation und das äußere Geschick des Landes erschlossen eine Geisteshaltung, die an alte Traditionen anknüpfend durch eine tief religiöse, besinnliche Schau des deutschen Protestantismus auch für das Libretto die geistliche Stoffwelt zugänglich machte, und die zum anderen aus der Höhe der evangelischen Kirchenmusik und des deutschen Kunstliedes schlechthin fruchtbare Ansätze eines ariosen Stiles in Lied- und Strophenform zu prägen im Stande war.
Anderen, mittelalterlichen Rückbindungen in neuer Sicht, entsprang das Mysterienspiel von Neuzeit und Moderne: Christliche Glaubensvorstellungen und mystische Wunderkraft, Mythisches und Legendäres verbinden sich mit der erlösenden Heilsidee im Bayreuther "Bühnenweihefestspiel" (1882), Tomasis "Don Juan di Mañara" (1956) deutet durch die erschütternde Glaubens- und Symbolkraft des Kreuzes den zwischen Gut und Böse ringenden Menschen.

4. Kapitel: Die geschichtlich - heroische Oper.

Harsdörffer bringt in der Vorrede zu seinen "Frauenzimmergesprächsspielen" [1] (1644) beim Unterschied zwischen romanischer und deutscher Dramatik zum Ausdruck, daß "die deutsche Sprache geschickter" sei, "tapfere Heldentaten herauszustreichen als weit hergesuchte Liebesschwänke auszukünsteln." Das heroische Element und seine Vorherrschaft in der dramatischen Kunst kann unserem Volke durchwegs als nationaler Zug ausgelegt werden.

Mit der Idealisierung des Heroischen schreitet die Oper über die bloße Dramatisierung hinaus: Während im Schauspiel die Charakterisierung und Entwicklung der historischen Person auf dem Boden der Wirklichkeit zur Persönlichkeit reift, wobei das gesprochene Wort dem Tongemälde überlegen ist und keines steigernden Zusatzes bedarf, ist die Musik geeignet, übersinnliche

---

1) vergl. dazu: G.A. Narciss, Studien zu den Frauenzimmergesprächsspielen Georg Philipp Harsdörffers, in: "Form und Geist", Bd.V, 1928, ferner Goedecke, Grundriss III, S. 1o8

Gedanken vollendend zu verklären und ihre Stoffwelt durch die Illusion in Zeitenferne und Scheinwelt zu entrücken. Doch Erotik, Exotik und Phantastik entziehen - wie Max Kraussold treffend formuliert [1] - der geschichtlichen Person den wahren historischen Rahmen. Die Bühne des barocken Welttheaters sucht an der historischen Person das an sich "Unhistorische", nach antikem Vorbild den Begriff der "Größe", aber weniger im Sinne der althellenischen καλλοκαγαθία und der ἀρετή, als vielmehr der römischen Virtus: Sie sucht nach Erhabenem, nach Bewunderung und Beispiel, nach erschütternder Belehrung. Auch hier tritt der Dualismus zwischen Liebe und Haß neben Feldherrntugend, Standhaftigkeit und Selbstaufopferung. Die Bewunderung des Helden, seine Apotheose als nachahmenswerter sittlicher Maßstab werden vom geschichtlichen Hintergrund gelöst: Der Sieger muß imponieren, der Unterlegene wenigstens durch seine trotzige Haltung mustergültig bleiben. In der Weltweite des geschichtlichen Tatendrangs der Gestalten aus der griechisch-römischen, der orientalischen und neueuropäischen Historie unterscheiden sich die italienischen Operntexte kaum von den mangelhaften Übersetzungen der deutschen Librettisten. Gerade die historischen Sujets der Barockoper erweisen sich der Forschung als ein unentwirrbares Rankenwerk stofflicher wie sprachlicher Kontaminationen, in denen sich dichterische Unfähigkeit und abstoßende Geschmacksverirrung am deutlichsten offenbaren. Im musikalischen Historienstück tritt der eigene Anteil der deutschen Dichter und Komponisten am weitesten zurück, während der Einfluß des italienischen Vorbildes zunehmend wächst.

Dazu kommt ein zweites: Die Dramatisierung von historischem Geschehen, der wir vornehmlich bei den Römern, insbesondere bei Seneca begegnen, hatte im venezianischen Operntheater des 17. Jahrhunderts breiten Spielraum für bombastische Bühneneffekte und verschwenderische Inszenierungen geschaffen. Seit Monteverdis "Incoronazione di Poppaea" (Venedig 1642) hatten all die Faustini, Cicognini, Minato, Aureli, Nori, Busenello, Roberti in der Lagunenstadt die Vorliebe für die antike, die römisch-vaterländische Geschichte mit den galanten Liebesabenteuern ihrer heroischen Gestalten verbunden. Auch die römische Jesuitenbühne ersetzte die epische Bildkraft des geistlichen Wortes mit der realistischen Sichtbarmachung menschlichen

---

1) Max Kraussold, a.a.O., S. 281 ff.

Geschehens. Erst Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio gelang es, den Operntexten mehr Würde, Ernst und geschichtliche Wahrheit beizumessen und "Eros" wieder mit "Virtu" zu vertauschen.

Um die Wende zum 18. Jahrhundert bevorzugten auch die deutschen Opernkomponisten vor den mythologischen, biblischen und pastoralen Sujets das "historische" Drama: nicht zuletzt dank der Unselbständigkeit ihrer Librettisten, die Eigenes zu "erfinden" kaum mehr im Stande waren, sondern wahllos schlechte Übersetzungen lieferten. Und alles, was an Literaturerscheinungen bisher vorhanden war: aus Schuldrama, Komödiantenstück, Schäferspiel und Märtyrerdrama, aus Allegorientheater und Wortoratorium, floß "historisiert" in das Sammelbecken der Welt der Oper.

1. Die italienisch-deutsche Vorlage.

Unter den unmittelbar, meist ohne Umarbeitungen verfertigten Übersetzungen gelangten die Texte der berühmtesten Venezianer Librettisten Minato und Nori in Deutschland am häufigsten zur Aufführung. So hatte z.B. Feind nach einer Textfassung des angesehenen kaiserlichen Hofpoeten für Reinhard Keiser den "sterbenden Cato" (Hamburg 1715) übersetzt, nach Nori bearbeitete Lucas von Bostel den "Diocletian", den Franck 1682 im Theater am Gänsemarkt einstudierte. G.F. Schmidt hat nachgewiesen, daß die Libretti Ortensio Mauros, Zenos und Metastasios fast immer mit der zum italienischen Urtext geschriebenen Musik aufgeführt wurden. Kaspar Kerll ging bei der Darbietung fast ausschließlich italienischer Opern am Münchner Hofe dazu über, dem Publikum einen Theaterzettel mit zweisprachiger Ausgabe in die Hand zu drücken.
Versuchen wir wenigstens in Umrissen aus der Fülle der geschichtlich-heroischen Stoffe im Laufe der Menschheitsgeschichte die Personen herauszugreifen, die die Opernbühne zur "Geschichte" machte; es wäre dabei ein hoffnungsloses Beginnen, genau bezeugen zu wollen, ob der Text als italienische Vorlage, oder in deutscher Sprachfassung entstand, ob die Oper im Urtext oder in landeseigener Bearbeitung gegeben wurde.

Am Anfang stehen zahllos veropert die magische Zauberfigur Alexanders und die Eroberungszüge seiner Diadochen Antigonus, Ptolemäus, Seleukus, Demetrius und Eumenes. Das heroisch-pathetische Element verkörpern besonders die Griechenhelden Leonidas, Themistokles, Miltiades,

Alcibiades und Epimanondas. Xenophon und Thukydides boten Quellen für effektvolle Inszenierungen zu Kriegslärm und Schlachten aus der Zeit der Perserkriege: Cyrus und seine Bezwingerin Thomyris, Xerxes, Artaxerxes und Porus erscheinen im Siegeswagen. Unter den Regentinnen werden an Artemisia die heldenmütige Rettung von Halikarnass, an der sagenhaften Assyrerkönigin Semiramis das Musterbeispiel mystisch-erotischer Unersättlichkeit demonstriert.
Gegenüber den naturverbundenen, mit schöpferischer Geisteskraft begabten Griechen interpretiert das barocke Opernlibretto kluge Staatskunst und heroisches Feldherrndasein des praktischen Römervolkes durch das Säbelgerassel des Kaiser- und Soldatenstückes.

Neben Romulus und Remus baut Camillus als zweiter Gründer eine neue Urbs auf. Unter der Monarchie verraten Numia Pompilius, Augustus, Titus Vespasian Hadrian, Agrippina und Messalina eine vorbildliche Regentschaft. Ihnen werden Nero und seine Mätresse Poppaea gegenübergestellt. Allen nur in der antiken Geschichtsschreibung ermittelbaren Feldherrn dichtet man sagenhafte Errungenschaften zu: Die Scipionen werden in blutige Feldschlachten mit Hannibal verwickelt, Mithridates, Pharnaces, Pyrrhus werden belagert, gebrandschatzt und hingerichtet. Als Erbe der Bürgerkriege erscheinen Sulla und Cinna, Marius weint auf den Trümmern von Karthago, Antonius, Pompeius, Germanicus werden vorgeführt. Die Großtaten des Gaius Julius Caesar fanden unter Keiser (1710) und Händel (1724) eine beachtliche Vertonung.
Unter den gegnerischen Heroinen wird das Privatleben Zenobias, der Herrscherin von Palmyra, enthüllt, Hasdrubals Tochter Sophonisbe: - Tragödienheldin par excellence - nimmt Gift in den rauchenden Trümmern Karthagos, sogar der Selbsttod Cleopatras nach einem zweifelhaften Lebenswandel findet moralische Berechtigung.
Als Beispiel von Mut und Standhaftigkeit werden Attilius Regulus, Minucius Scaevola und Cato Minor, als Idealbild von Keuschheit und Treue Lukretia, Virginia oder Oktavia vor Augen geführt. Manlius Torquatus läßt aus Gerechtigkeitssinn seinen Sohn hinrichten, Horatius Cocles, sogar den Staatsverrätern Catilina, Coriolan und Brutus unterschiebt man moralischen Nutzeffekt.

Unbeachtet blieb das Leben der Gelehrten und Künstler: Nicht einmal Demosthenes oder Cicero, Praxiteles oder Seneca hatten für den Barockmenschen heroische Tugenden aufzuweisen. Kaum eines dieser Textbücher, von denen die Metastasios noch die besten waren, atmet etwa Kraft und Leben eines

Shakespeare'schen "Coriolan". Händels "Guilio Cesare" (1724) und Mozarts "Titus" (1791) haben sich als letztes Erbe des realistischen Römerstückes erhalten, Meyerbeers "Semiramis" oder Bellinis "Norma" entsprangen dem Historismus des vergangenen Jahrhunderts.

Die Heimatlosigkeit des europäischen Raumes, die Wunderkraft des Morgenlandes und die Verteidigung und Ausbreitung des orthodoxen Glaubens kennzeichnen die Eigenschaften des Helden des Frühmittelalters. Mit solchen Ansätzen zu romantischen Wesensmerkmalen bereitet sich eine Gegenkraft zur starren Statik des klassischen Ideals vor.
Alerich, Alboin und Rosamunde, Desiderius, Theoderich, Geiserich und Karl der Große, auch der sagenhafte Frankenkönig Pharamund, werden in der Größe ihres Reiches wie in der Unbeständigkeit ihres Glückes gezeigt. Die byzantinischen Palastrevolutionen sind ebenso interessant wie Etzels Sieg auf den katalaunischen Feldern, die Heldentaten Belisars und Attilas, türkische Sultane und islamische Thronerben werden heraufbeschworen. Jetzt überwiegen Abenteurerlust und fremdländische Phantastik: Sie lassen Bühneneffekte zu, die Fürstenhäuser und Theaterdirektoren fast an den Ruin ihrer Existenz gebracht haben. Vor allem in Hamburg ist die Oper ausschließlich zu Intrigenstück und Staatsaktion entartet.
Den ersten "historischen" Opern dieser Art begegnen wir mit "Nero, der verzweifelte und dadurch das Reich befreiende Selbstmörder" 1663 an den sächsisch-Weißenfels'schen Residenz Halle, Elmenhorst und Richter schrieben zu Theiles Musik noch im Gründungsjahr der Hamburger Oper "Orontes / Der verlohrne und wieder gefundene Königliche Printz aus Candia". Der Hofdichter Bressand verfaßte für Braunschweig und Wolfenbüttel die ersten historischen Singspiele, für die Keiser und Kusser die Kompositionen schufen: "Julia" (1690), "Cleopatra" (1692), "Porus" (1693) und "Clelia" (1695). Von Reinhard Keiser sind heute "Pomona" (1703), "Claudius" (1703), "Oktavia" (1705), "Masaniello" (1706), "Desiderius" (1709), "Arsinoe" (1710), "Croesus" (1711), "Tomyris" (1717), "Traian" (1717) und "Jodolet" (1726) als typische Beispiele der spätbarocken Historienoper durch Partitur und Textbuch teilweise oder ganz verbürgt. Auch Schürmann spannt den weiten Bogen der Geschichte: In "Ninus und Semiramis" verarbeitet er ein assyrisch-babylonisches, mit "Tiridates" ein parthisches Thema, in "Atis"[1] ein per-

1) Die Geschichte von Croesus und Atis (Opern von Keiser und Schürmann) findet sich auch bei der Wanderbühne:"Der stumme Printz Atis", Wien 1708

sisch-lydisches, in "Porsenna" ein römisches Heldenmotiv; im "Rognero" greift er eine gotisch-skandinavische Historie auf, seine "Leonilde" entspringt einem dänisch-norwegischen Sagenstoff.
Meist sind sie alle bloße Namen, Menschen ohne Blut und Geisteskraft, Marionetten in der Hand des Theaterdirektors, der ihren unersättlichen Tatendrang nicht mehr einzudämmen vermag. In der Endphase der deutschen Barockoper ist die menschliche Person jeglicher Persönlichkeit entkleidet und zum Sklaven des Affekts vollends herabgesunken, die geschichtliche Wahrheit ist entstellt, die moralisierende Tendenz nahezu unmoralisch.

Das "Singe-Spiel" von "Gensericus", dem großen"König der Africanischen Wenden" [1], das 1693 "auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet" wurde, vereint Intrige und Staatsaktion in abenteuerlicher Groteske. Postel stellt zwei leidenschaftlich Liebenden aus sozial entgegengesetzten Schichten zwei sadistische Weiberfeinde gegenüber, Vertraute schüren den Gegensatz zwischen Vater und Sohn. Eine lustige Person in der Rolle des Dieners bezieht in derben Spässen vermittelnde Stellungnahme. Während sich durch die Tändeleien feiger Charaktere das Staatsgeschehen der Liebeshandlung unterordnet, stürzen in einer schaurigen Belagerungsszene die Mauern Roms unter dem lärmenden Eindringen der barbarischen Wenden, Massenchöre - nunmehr ohne reflektierendes Moment - feiern den König bei seinem siegreichen Einzug auf römischer Biga als "mächtigsten Held". Gensericus selbst ist der absolutistische Monarch des Spätbarock: nicht mehr religiös, Gott ergeben, demutsvoll, ein Häuflein Elend irdischer Nichtigkeit, sondern ein launenhafter Tyrann mit labiler Entschlußkraft, machthungrig wie großmütig, seinen Feinden gegenüber ebenso grausam wie den Hofdamen galant. Mit überschwenglichen Worten und Parabeln einer verbrauchten und erheuchelten Naturschönheit schwelgt die Frauenschönheit der Prinzessinnen in schwulstigen Gleichnisarien. Schon in der zehnten Szene des ersten Aktes ist der König von heißer "Liebes-Brunst" nach der römischen Kaiserin Euxenia geplagt. Der zweite Akt steigert die angebahnten Liebesromanzen im "Kayserl. Garten" durch schick-

---

Fortsetzung von S. 73:

vergl. dazu: Beare Mary, The German Popular Play Atis and the Venetian Opera, A Study of the Conversion of operas into popular Plays, 1675-1722, with special refere nce to the play Atis, in: University Press, Cambridge 193

1) die Wenden sind mit den Vandalen gleichzusetzen.

salhafte Fügung zu verwickelten Intrigen, denen das happy end folgen muß. Okkasionalismus hat den Gottesbegriff scheinbar ersetzt, irdische Glückseligkeit, nicht mehr himmlischer Lohn für ein Leben voll Entsagung und Selbstaufopferung, deutet die aufgeklärte, klassizistische Wertethik. Der Aktschluß feiert das Jawort der Kaiserin zur Verehelichung mit Geiserich durch ein triumphales Ballett. Die ersten Bilder des dritten Aktes führen die Intrigen der Liebe auf den Höhepunkt: Leidenschaftliche Ausbrüche und Ohnmacht, Kerkerhaft und Mordabsicht, rührende Todesbereitschaft und rasende Racheärien, liebevolle Gemütswandlung und knechtische Schürzenjägerei spannen die Antithesen erotischer Unersättlichkeit. Als die "Schickung" ein Halbdutzend glücklicher Paare herbeigeführt hat, ist der großmütige Herrscher geneigt, mit der "Eroberung" der Kaiserin Euxenia auch die Staatsgeschäfte zum besten zu lenken: "So soll auch Rom in keinen Ketten leben, ich will ihm seine Freiheit geben."
Ebenso wie Xerxes in Minatos Libretto des Fürsten Abdyas Tochter Romilde mit den Worten

> "Die Wunden, die du mir geschlagen,
> Sind mir viel lieber als Thron, Reich und Macht" (I, 7)

heiß begehrt, so muß auch Hannibal gestehen, daß ihm "ein Blick vom Angesichte seiner Liebsten weit lieber" sei "als der Römer gantzes Land."

Unter Schürmanns historischen Opern verdienen Fiedlers "Leonilde" und Uffenbachs "Pharasmenes" als die einzigen selbständigen Textdichtungen hervorgehoben zu werden.

2. Die nationale Historie.

Die Renaissance hatte mit der Idealisierung des der Antike entlehnten Maßstabes "Größe" auch das Nationalgefühl geweckt. Es ist selbstverständlich, daß das Land, das Kunst und Wissenschaft seiner Städte in eigener tiefer Schau wiederentdeckt hatte, die Großtaten seiner Vorfahren durch Wort und Ton entsprechend verherrlichte. Auch Spanien hatte seinen Cid, Frankreich seinen Roland, England seinen Tancred. Deutschland war selbst in der erstaunlichen Reife seiner barocken Dramatik für die Bearbeitung national-historischer Themen zu unselbständig. Wohl ließen die Wirren der Religionskriege, das Staaten- und Sprachengemisch eines zerrissenen, durch ein Halbhundert Landesherrensitze zersplitterten Volkes ein gemein-

deutsches Nationalgefühl schwerlich aufkommen, demnach waren die erdrückenden Kulturleistungen aus Süd und West nicht nur zeitgebundener Modegeschmack, sondern vielfach auch großartige Sprachschöpfung und Vorbild.

Auch Gryphius und Lohenstein, die erstmals historische Stoffe in feste Formen zwangen, empfingen ihre Anregungen aus der romanisch-angelsächsischen Literatur. Nach dem Beispiel der von Opitz gewünschten stilgerechten Tragödie entstand in der schlesischen Schule ein "Carolus Stuardus", eine "Maria Stuarda", eine "Catharina von England" nach der zeitgenössischen Geschichte.
Gryphius selbst macht in seinem fast unbekannten, von ihm nicht mehr veröffentlichten Drama "Heinrich der Fromme", das die jüngste Literaturforschung erst entdeckte, den Versuch, einen Stoff aus seiner schlesischen Heimatgeschichte zu dramatisieren. Doch scheint das Stück dem Zeitgeschmack, vielmehr den geforderten dramatischen Regeln nicht entsprochen zu haben, weil das Gesetz der idealen Form nach Art des Humanistendramas außer Acht blieb. Erst hundert Jahre später durchbrach Johann Elias Schlegels "Hermann" (1741) die konventionellen Fesseln der dramatischen Kunst. Einzig Daniel Caspar v. Lohensteins "Großmüthiger Feldherr Arminius" (1690) erlebte neben dem polyhistorischen, patriotischen und galanten Roman nach der lateinischen Sentenzensammlung J.C. Männlings [1] auch eine nationale Dramatisierung.

Zur Veroperung von Stoffen aus der Landesgeschichte meint Carl Weitbrecht: "Der bloße Umstand, daß ein Künstler seinen Stoff aus der nationalen Geschichte nimmt, macht keine deutsch-nationale Kunst; nicht in der Verwertung deutscher Stoffe, im Rohstoff, sondern im Geist prägt sich die nationale Eigenart einer Kunst aus; deutsch-national ist unsere Kunst, sowie unsere Künstler deutsch empfinden, denken, die Welt anschauen, im ethischen Kern ihrer Persönlichkeit von deutscher Art sind." [2]

---

1) "Arminius enucleatus", 1708

2) Carl Weitbrecht, Das deutsche Drama, Berlin 1900, S. 63

Wir wissen, daß auch die wenigen Barock-Opern mit Stoffen aus der vaterländischen Geschichte in Form und Tendenz vom italienischen Gerüst abhängig sind, daß auch die Großtaten des deutschen Regenten nach den Gesetzen des fürstlichen Absolutismus interpretiert wurden. Immerhin dürfen wir bei der Betrachtung des frühdeutschen Librettos und seiner Deutung als Gesamtkunstwerk und ein Stück deutscher Geistesgeschichte nicht nur das Verdienst einräumen, national-historische Stoffe erstmals der Opernliteratur zugänglich gemacht zu haben, sondern ebensowenig eine Reihe neuer Ansatzpunkte hinsichtlich Gestaltung und Verarbeitung der Sujets übersehen.

Vielleicht nach dem Vorbilde von Keisers "Masaniello Furioso" (1706), des zeitgenössischen neapolitanischen Volkshelden Tommaso Aniello, gelangte der Arminius-Stoff nach Lohensteins Quelle auf dem Umweg über Italien an die deutschen Residenzen. Campistrons Tragödie diente A. Pollarolos "Arminio" (1703) und Negeleins "Arminius" (Naumburg 1697), ferner den Komponisten Scarlatti, Steffani, Hasse, Graun, Galuppi, Cocchi bis zu Johann Adam Scheibes Reformsingspiel "Thusnelde" (Leipzig 1749) als literarisches Muster.[1]

Karl der Große wird - soweit nachweisbar - durch zwei Opern verherrlicht: Steffanis italienischer "Tassilone" (Düsseldorf 1709) handelt von der Empörung des Bayernherzogs Tassilo gegen den Frankenkaiser, während Heinrich Postel mit deutschem Text den "Tapfferen Kayser Carolus Magnus / Und / Dessen / Erste Gemahlin Hermingardis" feiert. Weniger Nationalbewußtsein, vielmehr Abenteuerlust, das Privatleben der "Fredegunde" zu enthüllen, bewegten Reinhard Keiser 1715 auch das zweifelhafte Dasein der zweiten Gemahlin des fränkischen Königs Chilberts I. dramatisiert vor das Publikum zu bringen.

Das Ineinanderfließen von fremden wie landeseigenen Stilrichtungen in Sprache wie Musik offenbart die Oper "Heinrich der Löwe", die 1689 als Gemeinschaftsarbeit Mauros und Steffanis mit italienischer Urfassung in Hanno-

---

1) Über Masagniello-Bearbeitungen vergl. M. v. Waldbergs Einleitung zu Christian Weises Stück, Hallische Neudrucke Nr. 216/18
zum Arminius-Stoff vergl.: M. Wehrli, Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins Arminius, Zürich 1938

ver zur Aufführung gelangte; sie wurde später laufend in Fiedlers deutscher Übersetzung gegeben, zuletzt unter dem Titel "Mechtilde" 1701 in Stuttgart. Als Quelle dieses beliebten vaterländischen Librettos diente die "Historia Henrici Leonis" des Gerardi Abbatio Stederburgiensis. Auch von einer Gymnasialaufführung des Göttinger Professors Joachim Meier wissen wir, der die gleiche geschichtliche Quelle zum Ausgangspunkt nahm, in seiner "siegenden Großmuth" zur Huldigung des Monarchen eine Reihe deutscher Herzöge, Bischöfe und Prinzessinnen auftreten zu lassen.

Ein Großteil der frühdeutschen Opern diente nach absolutistischer Sitte als Huldigungsakt an den fürstlichen Landesherrn und Mäcen oder für ein freudiges Ereignis bei Hofe zur festlichen Umrahmung. So entsprang auch der Beweggrund des Librettisten, sein Sujet der nationalen Geschichte zu entnehmen, weniger patriotischen Interessen - ein nationales Heimatgefühl als Antriebskraft volkshaften Seins kennt die unbegrenzte barocke Gedankenvorstellung nicht - sondern erbot sich ihm als willkommene Gelegenheit, die Großmut seines Herrn durch die höchste aller Künste zu preißen, ihm zu danken und zu gefallen. Auch Schürmann setzt seinem "Heinrich der Vogler" (I. Teil: Braunschweig 1718) zwei überschwengliche Lobreden auf das Herzogspaar voraus und läßt aus dem Munde des Kaisers und dessen Gemahlin Mechtilde "seinen Durchlauchtigsten Nachkommen August Wilhelm, Hertzogen zu Braunschweig und Luneburg" und "Ihre Durchlauchtigste Nachfolgerin Elisabeth Sophia Maria" beglückwünschen. Die "Anrede" des deutschen Kaisers beginnt mit dem Recitativ:

"Es will des Schicksals Hand heut meine Grufft entriegeln,
Dass ich mich kan in Dir, du dich in mir, bespiegeln,
Du Zweig von meinem Stamm, Durchlauchtigster August..."

"Mir war allein mein Glück in Müh und Krieg beschieden,
Du übertriffst mich weit, du herrschest hier in Frieden..."

"Und mit vollkommner Lust betracht ich heute dich
Als Braunschweigs Salomon und neuen Heinrich!" [1]

---

1) zitiert nach G.F. Schmidt, a.a.O., Bd.I, S. 98

Derartige Lobhudeleien gehörten zum Topos der höfischen Festoper: sie fanden auch in den zeitgenössischen Opernpoetiken ihren Niederschlag: Hunolds Anregung,[1] hohe Personen mit Heroen aus der Geschichte, mit "Salomo, Caesar, Augustus" zu vergleichen, wurde in den meisten Singspielen und Opern anläßlich der "Beylager" zu Hofe berücksichtigt. Überhaupt ist die glückliche Zeit angebrochen, rauschende Feste zu feiern: Vermählung, Geburt und Taufe, der Geburtstag des Herzogs oder das Verlöbnis der Prinzessin bieten denKünstlern reichlich Gelegenheit, sich unermüdlich neu zu betätigen; die Oper ist das höfische, repräsentative Festspiel geworden, das den Ruhm des Regenten ebenso sehr fortpflanzt wie seine Staatsschatulle schwächt. Der Festspielcharakter ist durchaus aristokratisch: bluttriefende Bühnenrealistik und zotiger Mimus werden auf das bürgerliche Provinztheater verwiesen, nicht selten bestimmt der Monarch den Gehalt des Stückes. Die Stoffwelt ist musikalisches Spiegelbild galanter Lebenskunst: Antike und Gegenwart, Idylle und Historie, Natur und Künstelei träumen von einer "Wiederkehr der güldenen Zeit" [2], wiegendes Ballett und klassizistische Allegorie atmen den milden Glanz einer glückseligen Regentschaft, Starre Formen lösen sich auf, Gartenbühne und Seefest inmitten der Lehrmeisterin Natur verklären das Menschendasein in ein rauschendes Feuerwerk zeitloser Festlichkeit.

In den zahllosen Singeballetten oder halbmusikalischen Schauspielen, die zu Ehren der hohen Fürstlichkeiten ihre einmalige Aufführung erlebten, singt und spielt man vom "bekehrten Sachsenland", vom "getrösteten Germanien", oder von den "jubelnden Flüssen Hessens", von dem "Wittekinden" oder vom "glücklichen Liebes-Fehl Printz Walram aus Sachsen", man celebriert der thüringischen Herta Sehnsucht" oder tänzelt zur dramatischen Tafelmusik "Mars und Irene." [3]

---

1) Menantes, akademische Nebenstunden, Halle & Leipzig 1713, Kapitel II

2) ein Festspiel gleichen Namens von Bressand und Keiser fand 1699 in Hamburg statt

3) vergl. dazu: G.F. Schmidt, a.a.O., S. 97 ff.

"Das triumphierende Haus Österreich" wird 1716 als Serenata von Feind und Keiser zur Geburtstagsfeier Kaiser Karls VI. in Szene gesetzt und "Die Österreichische Großmuth oder Carolus V." als Huldigungsoper für die Krönungsfeierlichkeiten zur Ehre der Bühne erhoben. Glückwunsch-Chöre, die Allegorien "Vorsehung" und "Wahrheit" bringen dem Adel ihre Ehrerbietung entgegen.
Georg Caspar Schürmann hat für die Operntheater in Braunschweig und Wolfenbüttel neben "Heinrich der Vogler" (Teil I und II) - von dem an anderer Stelle noch eingehender zu sprechen sein wird - einen "Rudolphus Habspurgicus" und einen "Magnus Torquatus" bearbeitet. Der Textdichter Samuel Müller konnte auch hier nicht - schon wegen der Anwesenheit des Kaiserpaares bei der Aufführung - der üblichen zeremoniellen Lobsprüche auf die gegenwärtigen Fürstlichkeiten enthalten. Und ebenso wie Postel seinen "Carolus Magnus" als Kaiser "etwas galant vorgestellet" hat, muß "Ludwig der Fromme" [1] nach seiner Degradierung von seinem Minister der Krone und des Szepters beraubt, beschämend gestehen, "ihm wenigstens noch die Judith zu lassen". Konnten sich die Librettisten Ulrich v. König und Samuel Müller von einer sklavischen Nachahmung der feigen Hannibal- oder Xerxestypen der älteren Venezianeropern befreien, so bilden auch in diesen festlichen Librettis Fürstenhuldigung, Galanterie und gemäßigte Staatsaktion das Hauptthema. Um einem taktlichen Faut-pas zu entgehen, bemerkt König im Vorbericht zu "Heinrich der Vogler" (Teil I), daß er sich bei der Zeichnung der Charaktere, insbesondere des Titelhelden als "eines Liebhabers des schönen Geschlechts" genau an die Geschichte gehalten habe. Aber auch die Gestalten Adelheids und Ottos oder Friedrich Barbarossas, die in die frühdeutsche Opernliteratur eingegangen sind, wurden auf das Musterbeispiel eines absolutistischen Regenten zugeschnitten, wodurch sie einer objektiven Geschichtsbetrachtung entglitten sind.

Klangen Zeitgespräch und politische Ereignisse im höfischen Festspiel meist nur durch den äußeren Anlaß der Aufführung an, so behandelte das bürgerliche Operntheater in Hamburg auch aktuelle Interventionen aus der Tagesgeschichte. Schon drei Jahre nach dem glücklichen Entsatz des Türkenheeres

1) vergl. dazu: H. Sommer, Die Oper Ludwig der Fromme, in: Monatsschrift für Musikgeschichte, Bd. XIV, 1882, sowie Ausgabe in Eitners Publikationen

aus dem belagerten Wien (14.7.-12.9.1683), das durch das mutige Eingreifen des Polenkönigs Sobieski gerettet worden war, stellte Franck seine Doppeloper "Cara Mustapha", zu der Bostel 1686 den Text verfaßt hatte, im Theater am Gänsemarkt vor. In dieser Reihe ist auch Keisers Dualogie "Störtebecker und Jödge Michaels I/II" zu nennen, weniger wegen der moralisierenden Reflexe über die gerechte Bestrafung der Seeräuber-Rädelsführer Klaus Störtebecker und Michael Wigmann im Jahre 1401, sondern aufgrund der Entartung der realistischen Darstellung auf den Bühnen der Alsterstadt, auf denen nach Art der Komödianten Blut aus den Schweinsblasen in Strömen floß. Dort kam auch unter Conradi und Postel (Hamburg 1692) der Opernzyklus "Jerusalem, I. Theil: Die Eroberung des Tempels" und "Jerusalem, II. Theil: Die Eroberung der Burg Sion" unter lebhafter Anteilnahme des Publikums zur Aufführung.

Aber der Kriegslärm in Keisers "Croesus" oder die dänisch-norwegische Seeschlacht in Feinds "Sueno", Belagerungen oder Massenhinrichtungen hatten die Opernbühne der geistig rührigen Hansestadt bald nach der Jahrhundertwende an den finanziellen Ruin gebracht. Und während der anfängliche gute Ruf einer unverholenen Diskriminierung Hohn sprach, wurde der Verlust der gesunden Entwicklung eines nationalen Opernstiles kaum beachtet. Unter den wohlberechtigten, sarkastischen Angriffen der Rationalisten, insbesondere Gottscheds, verschwanden gleichzeitig mit der Schließung der bürgerlichen, vielfach höfischen Bühnen auch die abgeklatschten heroisch-historischen Sujets. Noch vor Lessings Emilia Galotti haben sich neben den kernigen Buffo-Typen der Neapolitaner bürgerliche Elemente durchgesetzt: An die Stelle der tändelnden Marionetten im höfischen Wachsfigurenkabinett treten wahrhafte Meister, Bürgersfrauen, Soldaten, Künstler, Menschen von Fleisch und Blut mit leidenschaftlichen Charakteren, lebensnahe Persönlichkeiten.

5. Kapitel: Die magisch-heroische Oper.

In der Mitte des Cinquecento zeichnet sich mit der Loslösung der Dramaturgie aus den Fesseln der Renaissancetragödie und mit der Übersättigung der dichterischen Produktion aus dem Klischee der antiken Kultur eine literarische Strömung ab, die die literarischen Topoi an neue Mysterien zu binden versucht. Giovanni Battista Giraldi, alias Giraldus Cintlius,

hatte 1541 für seine Tragödie "Orbecche" großen Beifall und mit "Arrenopia" die Form des dramma nuova gefunden. Die Suche nach Stoffen aus der mittelalterlichen Epen- und Novellenliteratur regte Shakespeare zu den "Hecatommiti" (1665) an. Wenig später schufen die großen Spanier Dramen, die nicht mehr schicksalhaft vorherbestimmt, sondern von einer freien Charakterentwicklung des Helden getragen waren. Auch Frankreich greift schon früh auf die vergessenen Epen seiner ersten literarischen Blüte zurück. Robert Garniers "Bradamante" von 1582, gleichwohl stofflich dem "Orlando Furioso" des Ariost entlehnt, wird als erstes Drama romantischen Inhalts bezeichnet.

Wir sind geneigt, mit dem geistesgeschichtlichen, nicht literarhistorischen Begriff "Romantik" all das einzuschliessen, was europäisches Lebensgefühl und deutscher Geist um die Wende zum 19. Jahrhundert durchdrungen haben: Wir meinen damit jene menschliche Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, seelischen Zwiespalt, Träumerei, Phantastik und elegische Schwermut oder episodenhaft in übersinnlicher Schau unter den Spiegel einer klaren Verstandestätigkeit hinabzutauchen zu metaphysischer Christusmystik, zu Magie und Aberglauben. Für die Zeit des Spätbarock trifft bedingt das Letzte zu. In weitem Sinne ist für die Stoffwahl der Romantik die Ideenwelt des klassischen Altertums nicht maßgebend. "Die edle Einfachheit der heroisch-antiken Handlung war wie keine andere für die Entwicklung einer klaren dramaturgischen und musikalisch-architektonischen Anlage geschaffen - der Fürstenhof und das Haus des adligen Mäcens aber sonnten sich im Glanze hellenisch- und römisch-klassischer Erhabenheit." [1] Folglich bewegen sich in der barocken Epoche, die ein subjektbezogenes Denken ebensowenig kennt wie eine abgerundete, romantische Motivsymbolik, einzelne gelöste Vorstellungen aus dem Bannkreis des mittelalterlichen Aberglaubens, der Magie, des Zauberwesens: an Traditionen gebundene, lebendige Überlieferungen des Volksglaubens schlechthin. Die allmähliche Wegwendung von der humanistischen Literatur und der Strukturwandel der soziologischen Gesellschaftsordnung bereiten diese lange Entwicklung vor. Als 1698 in

---

1) Siegfried Goslich, Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper, in: Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, Leipzig 1937, S. 44

Deutschland das Wort "romantisch" als französische Leihgabe übernommen wird, war in Frankreich und Italien durch die komische Oper das Gesetz vom klassisch-heroischen Stil bereits übertreten. Mit der Hinwendung zur bürgerlichen Komödie mit ihren urwüchsigen Typen der bäuerlichen Posse als Gegenkraft zur opera seria erfüllten Bestandteile einer "niedrigen", volkhaften Kunst die Literatur. Während die französischen Theosophen um Diderot und Rousseau, später die Engländer Macpherson und Gray dem Zeitalter der aufgeklärten Rationalisten neue Färbung verleihen, während die Natur durch den Gartenstil neu entdeckt wird, ist durch das umfangreiche Literaturstudium der Zeit mittelalterliches Gedankengut in barocker Schau literaturfähig geworden. Und solange das Menschenbild des frühen 18. Jahrhunderts noch der Allgemeintyp absoluter Wertethik bleibt innerhalb der Parabeln von Gut und Böse und Indifferent, entfaltet sich das "romantische" Element rein zweitrangig in der Wertwelt der "historischen" Person. Sie ist, in zunehmendem Maße kulissenhaft, das Idealbild der spätbarocken Oper, während Magie und Mimus neue geistige Strömungen vorbereiten.

Spuck und Zauberwesen der magisch-heroischen Oper stehen meist im Dienst der dämonischen Kräfte, mit denen die nach dem Guten strebende Seele ringt: Mit dem Sieg über das Böse versinken die Geister.
An eine organische Ergänzung durchkomponierter Motive, wie sie die Romantiker Weber und Spohr bis zu Marschner und Richard Wagner in der Oper "als höchste Stufe des Dramas" (Novalis) vollendeten, ist beim barocken Libretto ohnedies nicht zu denken. Entscheidend scheint mir das Durchbrechen der geistigen Gesetze des orthodoxen Klassizismus und - unterstützt durch den Sensualismus der Aufklärung - die Aufnahme lebendigen Erbes bürgerlicher Volkspoesie und volkläufigen Aberglaubens in das höfische Festspiel: Schürmanns "Heinrich der Vogler" (I. Teil) wird 1718 in Gegenwart des deutschen Kaiserpaares uraufgeführt.

Auch in der musikalischen Form zeichnen sich sporadisch Eigentümlichkeiten ab, die sich in der späteren romantischen Oper vervollkommnen. Der dem frühdeutschen Nationalstil viel nachgerühmte Liedcharakter entfernt sich bereits von der klassischen dreiteiligen Da-Capo-Arie der Neapolitaner, während die lyrische Kavatine, ein Mittelglied zwischen Arie und Strophenlied, die vor allem bei Jomelli (1714 - 1774) und bei Carl-Heinrich Graun (1701 - 1759) Verwendung fand, melancholische Töne anschlägt. Zur musikalischen

Untermalung von leidenschaftlichen Ausbrüchen des Helden, grauenvoller Erwartung oder hochdramatischer Spannung bedienten sich die barocken Künstler des Tremolos, Skalenlaufs oder Paukenwirbels. Der Chor, der in der frühdeutschen Oper im allgemeinen mehr zurücktritt und auf konventionelle Entfaltung (allegorisches Ballett) beschränkt war, beseelt im Spätbarock die Geister der Dämonen und verrät etwa in Holzbauers "Günther von Schwarzburg" (1776), dem letzten Werk epigonenhafter Tradition, geradezu schon romantische Bewegung. Die Arie wird durch die volkhaften Liedformen: Kanzone, Barcarole, Rondo, Kettenfinale des aristokratischen Genre zusehends entkleidet und durch die komische Oper eine neue Bestimmung. Die Romenze schließlich, die in den spanischen Dichtungen der Volkssprache: dem "Romancero general" (Madrid 1600) Themen der Liebeslyrik, mittelalterlichen Rittertums, des grauenerfüllten Spuck- und Zauberwesens anschlägt, bereitet im häufigen Dur-Moll-Wechsel, in den Modulationen den romantischen Stil vor. Novellistisches und Balladeskes machen die Affekte des Wunderbaren, Geisterbeschwörung und Kirchhofspoesie im romantischen Opernmelodram zugänglich (Kreutzer, Marschner, Spohr), Geisterkult und Maschinenkunst münden in die Feenwelt der Wiener Zauberposse.

Auch für die Stoffwelt der magisch-heroischen Oper des Barock ist das Ausland Vorbild. Zauberwesen und mittelalterliche Wundersucht erwachen in den italienischen Novellen Boccaccios, in der magischen Figur des Don Quijote, in den chanson de geste der Troubadours. Artushof und Karlsrunde vermengen sich mit der Phantastik des Kreuzrittertums, mittelalterlicher Aberglaube mit der Magie des Morgenlandes. Aber nicht biedere Rittertugend und blauäugige Frauenanmut werden durch die Brille des Romantikers idealisiert, sondern "Tuberone" und "Alcea" beschwören grausig das Geisterreich und "Armida" wird leibhaftige "Circe".

Bei Hans Sachs läßt sich unter seinem reichhaltigen Repertoire neben Stoffen der nationalen Heldensage ("Tragedia des hüernen Sewfried") eine "Tragedia von der strengen Lieb Herr Tristant mit der schönen Königin Isolden" nachweisen. Die Epenwelt der mittelhochdeutschen Blüte ging wohl noch im Volksmund um, schien aber angesichts der Gesetze des klassischen Dramas nicht literaturfähig.

Auch die Wunderwelt der Amadisromane, die groteske Verwandlungskunst der Zauberweiber "Alcina" und "Melissa", die Abenteuer der Helden

Rinaldo, Orlando und Amadis, das Liebesspiel von Angelica und Medoro und Ariosts "Ruggiero" haben in den magischen Kreis der Oper, vornehmlich der französischen, Eingang gefunden. Solche Bearbeitungen zeitigte auch Deutschland: Glucks "Armida" wurde noch im 19. Jahrhundert vielerorts gespielt, Händels "Orlando" ist heute verschollen. Die bedeutendsten Amadis-opern komponierten Lully ("Amadis de Gaule", Text von Quinault, Paris 1684), Pietro Torri, André Cardinal Destouches und Johann Christian Bach (Amadis des Gaules, Text von Quinault, Paris 1779).

Erotik, kirchliche Mystik und Zauberei, höfische Galanterie und Abenteurerlust verbanden sich auch in den Banisero manen, die ihrerseits wieder zu einer Reihe Banise-Opern anregten. Schürmanns "Pharasmenes"-Libretto, das Uffenbach nach Herzog Anton Ulrichs "Octavia" bearbeitete, erfreute sich so großer Beliebtheit, daß das Opern-Spielbuch neue Romanstoffe hervorbrachte. Soweit die sagenhaft-romantischen Stoffe des Mittelalters - merkwürdigerweise fand das Märchen in der frühdeutschen Oper keinen Niederschlag - episodenhaft in das barocke Libretto eingearbeitet wurden, blieb der Tadel und die Drohung der orthodoxen Obrigkeit nicht aus. In den Pastorenkreisen Nord- und Mitteldeutschlands fand die Zauberoper wenig Verteidiger und stieß durch pietistische Engherzigkeit aufgrund ihres bürgerlichen Aberglaubens vielfach auf ablehnenden Widerstand. Aber auch von katholischer Seite wurde gegen jede Art von Hexenunwesen unbarmherzig vorgegangen, so sehr sich auch der einflußreiche Jesuitendichter Friedrich Spee in seiner anonym edierten "Cautio Criminalis" von 1631 für die Abschaffung der ungerechtfertigten Hexenprozesse einsetzte.

Unter den frühdeutschen Opern, deren Stoffwelt aus der mittelalterlich-romantischen Stoffwelt genommen wird, weist G.F. Schmidt eigentlich nur noch zwei uns erhaltene Opern nach. In Braunschweig gelangte 1722 Schürmanns Armida-Oper "Das eroberte Jerusalem oder Armida und Rinaldo" zur Aufführung. Obgleich der Textdichter Samuel Müller entgegen der Tasso'schen Fassung beteuert, daß "die Ursachen, welche in dem Singe-Spiel erzehlet werden", sich "auff die Nachricht bewährter Geschicht-Schreiber" gründen, ist die Oper ein typisches Zauber- und Ausstattungsstück geworden. Der Zauberspuk der dämonischen Geister wird eins mit dem neckisch-frechen Ränkespiel der Lustigen Personen. Noch gehört die Zauberposse der "niederen" Sphäre an: Das komische Volk durchbricht allmählich die Schranken der herrschenden Aristokratie. Aber diese hat Verständnis für die Künste aus dem

Reiche der Magie, wenn Zaubermystik, Walpurgisnacht und Bloxberg anklingen. In Schürmanns romantischem Libretto geistert Isthrine, die listige Kammerzofe Armidas, auf einem zauberhaft beflügelten Höllentier über die Bühne, um Malcoron, den Diener des Herzogs Boamundus und "Reise-Gefährten des Tancred" im Pakte mit fliegenden Hexen und feuerspeienden Drachen ihrem Herzen geneigt zu machen. Daß der Schluß der Oper nicht weniger als vier glückliche, christlich getraute Hochzeitspaare bringt, kann nicht nur als Beweis dafür angesehen werden, daß die "accidenti verissimi" und die "Inventiones" weit wichtiger waren als die "fattistorici", sondern auch als Zuckerbrot für die Moralisten.

Mittelalterlichen Ursprungs ist auch die Sage von Eginhard und Emma, der in der Überlieferung durch den Volksmund eine geschichtliche Verwechslung widerfuhr. Schon im 12. Jahrhundert ist eine Legende nachweisbar, daß Emma, eine Tochter Karls des Großen, ein heimliches Liebesverhältnis zu Einhard unterhielt, der als berühmter Biograph am Kaiserhofe eine Vertrauensstellung besaß. Als sein Besuch bei ihr durch frisch gefallenen Schnee verraten zu werden drohte, soll sie den Geliebten selbst über den Hof getragen haben, worum ihr der Vater, der das bemerkt hatte, verzieh. Diese Sage fand ihren Niederschlag zuerst im lateinischen Humanistendrama, in der "Imma portatrix" des Hermann Flayder (1625), ferner in den Schauspielen der Romantik: "Eginhard und Emma" (Friedrich Kratter, 1801 und Friedrich de la Motte-Fouqué, 1811). Während Eginhard fälschlich für Einhard gebraucht wurde, wurde dieser Name schon früh mit der Legende um Angilbert verwechselt, der in unbekannter Ehe mit Bertha lebte; sie soll einen Sohn Nithart - später als Geschichtsschreiber bekannt - geboren haben.

Eine erste deutsche dramatische Bearbeitung der Sage läßt sich 1700 in Nürnberg nachweisen. Die barocke Auffassung ging der geschichtlichen Wahrheit wenig nach und gestaltete den Todesspruch des Kaisers zu einer klassischen Staatsaktion. Dementsprechend fiel die Textdichtung Wends, für die Telemann 1728 in Hamburg die Komposition schuf, wenig künstlerisch wertvoll aus. Heinrich May [1] kritisiert mit Recht die "marinesk-gräßliche Ausführlichkeit"

---

1) Heinrich May, Die Behandlung der Sage von Eginhard und Emma, in: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. Muncker, Bd. XVI, Berlin 1900, S. 76

der effektvollen Schlußszene: "Das Hinter-Theatrum öffnet sich und präsentirt ein mit schwarzem Tuche beschlagenes Schavot und vorwärts einen für den Keyser und die Keyserin aufgerichteten Sitz. Beide Seiten sind mit Soldaten besetzt, in der Mitte stehet ein Tisch, woran das peinliche Hals-Gerichte gehengt wird und von vorn zeiget sich der Nachrichter; beide werden in einem Sterbehabit und gefesselt herbeigeführt".

Magie und Zauberkraft in den Dienst von Liebe oder Haß zu stellen - ein alter literarischer Topos, dessen sich schon Euripides in der "Medea" durch die rächende Kraft des Feuerzaubers bedient - findet in zwei weiteren Schürmann'schen Opern Verwendung: In "Ninus und Semiramis" bietet Tuberone, der Zauberdiener Zoroasters, alle magischen Verführungskünste auf, um in der Liebe zu seinem erwünschten Ziele zu gelangen. Desgleichen ergibt sich in der Wolfenbüttel'schen Oper "Jason" der "pucklichte Zauber-Knecht" der Medea - zugleich die Lustige Person des Stückes - der Alchemie, um die von ihm heiß begehrte Filaura zur Liebe zu zwingen. Der vielfach herrschende Aberglauben meldete auch Bedenken aus bürgerlichen Kreisen an. Noch Anfang des 19. Jahrhunderts hatte Mozart für die Aufführung seines "Don Giovanni" (1787) erhebliche Schwierigkeiten der Zensur am Theater zu überwinden. Beccau wiederum rechtfertigt sich im Vorwort seines Librettos "Amadigi" (Musik von Händel, Hamburg 1717), daß "die vielen Zaubereyen, so darin vorkommen, ... nicht des Italienischen Verfassers (John James Heidegger), noch weniger" seine, "als des Übersetzers, sondern des Autors Schuld" wären, "der den bekannten Roman Amadis zuerst geschrieben, welches Buch zu Henrici II. Zeiten so beliebt war, daß keiner sich unterstehen durffte, ein Wort dawider zu reden". Er gestehe, daß er es nimmer gesehen habe, doch aber wohl wisse, "daß es von Theologis und Moralisten schlecht recommendiret, und als eine mit lauter garstigen Zoten, gantz unwahrscheinlichen Lügen, und abscheulichen Zauberpossen angefüllte Schrift ausgeschrieen... In diesem aus solch verhasten Buche verfertigten Schauspiele aber", versichert der Textdichter Beccau treuherzig dem "Geneigten Leser", "werde auch der ernsthaffteste nichts finden, so ein honnêtes Ohr beleydigen könte." [1]

Georg Caspar Schürmanns Dualogie "Heinrich der Vogler" ist von Natur aus eine national-historische Oper; ihre außergewöhnliche Durchdringung mit

---

1) zitiert nach G.F. Schmidt, a.a.O., Bd.I, S. 115

mittelalterlichem Aberglauben: mit Geisterbeschwörung und Zauberspuk über das konventionelle Maß hinaus, berechtigen uns zu einer Betrachtungsweise unter diesem Aspekt. Das deutsche Libretto mit dem Untertitel "Hertzog zu Braunschweig, nachmahls erwehlter Teutscher Kayser" I. Teil gelangte als Singspiel in drei Akten mit Johann Ulrich v. Königs Text während der Sommermesse, im August 1718, im Braunschweiger Opernhaus zur Aufführung. Die Reihe der im Textbuch aufgeführten geschichtlichen Personen: Herzöge und Fürsten, die Allegorien "Historie" und "Wahrheit", sogar "Das gute Gerücht", sowie Tänzer und Scharen von stummen Personen, höllischen Geistern und Hexen lassen auf ein effektvolles Massenstück schließen. Die Huldigungen an das anwesende Kaiserpaar unterliegen auch hier ebenso dem Gebote der Zeit wie die Wahl des Titelhelden an sich.
Der geschichtliche Hintergrund ist äußerst frei behandelt. Wir wissen, daß Heinrich, nach seines Vaters, Ottos, Tod Herzog von Sachsen geworden war. 912, nach Antritt seiner Regentschaft, war er schon das zweite Mal verheiratet. Die Ehe mit seiner ersten Frau Hattburg, die bereits Witwe war, wurde auf Einspruch des Bischofs von Halberstadt annuliert, gleichwohl ihr ein Sohn Thankmar entsprossen ar. Damit war fur Heinrich der Weg frei, sich mit Mathilde, der Tochter des Grafen Thiadrichs, erneut zu verheiraten.

War schon die Regierungszeit Heinrichs I. (919 - 936), dem die Legende erst Jahrhunderte später den Beinamen "Anceps" (Vogler, Finkler) zugedichtet hat, geeignet, unter dem Eindruck der sächsischen Missionierung durch das Zeichen des Kreuzes allen heidnischen Dämonenspuk zu bannen, so setzte der Rachegeist der betrogenen Frau Hattburg jeglichen Höllenspuk ins Werk, um ihren einstigen Gatten durch teufliche Gewissensbisse zu quälen. Um die Liebesverwicklungen zu vollendeter Verwirrung des Gefühls zu steigern, bediente sich Schürmann der Geisterbeschwörung, die seit der berühmten Dariusszene in Aischylos' "Persern" zu den dramatischen Höhepunkten und Bühneneffekten gehörte. Voll Rache über Heinrichs Wiederverheiratung peitscht die geschiedene Frau Erde und Wasser mit ihren Beschwörungszeichen und läßt "Ungeheuer, so jehmals auf Erden gewesen als Harpyen, Basilisken, Chimären, Sphinx, Feuer-speyende Drachen, Cerber, Feuerspeyende Pferde, Amphisboenen, Hydren, Merrwunder und See-Drachen" den schlafenden Heinrich peinigen. "Die Monstra eilen" auf ihn "zu, werden aber plötzlich durch einen starcken Knall zerstreut." Hochdramatisch prallen alte und neue Welten aufeinander: Beim zweiten Versuch, mit der Zauber-

gerte die Höllengeister auf ihr Opfer zu hetzen, erscheint der "Geist ihres ersten Gemahls unter einer großen Flamme nebst einigen Gespenstern und Furien aus der Erde" und droht ihr den Bannfluch des Himmels an. Am Schluß der Szene steht der erwartete Maschineneffekt: "Es entsteht ein starckes Erdbeben, worüber Hattburg vor Schrecken entflieht, das Castrum Doloris zerfällt und versinckt sammt dem Geiste unter die Erde, einige der Gespenster und Furien beängstigen den darüber erwachten Rudel ziemlich, und führen ihn endlich durch die Lufft weg, einige davon aber tantzen und verschwinden hernach gleichfalls."
Den Widerstreit zwischen magischem Aberglauben und kirchlicher Orthodoxie zeigt auch das eingelegte Turnier zwischen dem Grafen Thietmar [1] und dem ungarischen Gesandten Craco, der, zwar überlegen und im Bunde mit heidnischer Zauberkraft, durch die heilige Macht des Signum Crucis unterliegen muß. Auch hier haben die übersinnlichen Kräfte des Bösen antithetischen Charakter im ringenden Seelendasein irdischer Nichtigkeit. Die geschichtliche Person aber steht im Bewußtsein göttlicher Sendung.

Wiederholte begeisterte Aufführungen dieser Oper in Braunschweig und Hamburg bewogen Schürmann einen zweiten Teil zu schreiben, der im Februar 1721 - allerdings ohne den erwarteten Erfolg - im Braunschweiger Opernhaus über die Bretter ging. Eine Wiederholung läßt sich nicht nachweisen. Nachdem der Textdichter König in der Vorrede darauf hinweist, daß die Großartigkeit dieses Librettos schon in dem seltsamen Gebahren des Titelhelden zu suchen sei, glaubt er den "Durchlauchtigen Zuschauern soviel Vergnügen zu erwecken... durch Vorstellung eines Helden aus ihrem Stammes-Hause, dessen vornehmste Thaten und rühmlichste Verrichtungen seines gantzen Lebens man in dem Schauspiele selber auf diejenigen Herrschafften unvermerckt applicirt, denen solches als eine Zuschrifft gewidmet werden."
Symbolisierten im ersten Teil der Heinrichslegende die Zauberkräfte aus dem Reiche der Tiefe die listige Verführungskunst des Teufels in dieser Welt, so werden im zweiten die Dämonen des landschaftsgebundenen Volksaberglaubens lebendig. Die Zauberkraft des Harzteufels verbindet sich mit Danckwart, dem Sohne Hattburgs aus erster Ehe, und hält Editha und Adiva, die Bräute Graf von Blanckenbergs und Ottos, dem Sohne Heinrichs und Mechtildes, in seinem Bann. Angesichts des frommen Klausners Volckmann erlischt der Beschwörungszauber. In der dritten Szene des dritten Aktes fliegt der Harz-Dämon auf

---

1) statt der geschichtlichen Persönlichkeit des Regensburger Bürgers Hans Dollinger

einem Blocke reitend zur Erde und stellt sich Danckwart für ein galantes Entführungsstück erneut zu Diensten. Durch einen Zauberschirm entgleiten die beiden Schwestern in sein magisches Reich, Otto läßt kraftlos den Degen sinken und muß vorübergehend der Zauberkraft des Hexenmeisters weichen. Währenddessen beleben sich alle Statuen, sie "springen auf die Erde, und widersetzen sich dem Otto. Die Satyren mit Tiersis-Stöcken, die Wald-Nymphen mit Wurff-Spießen und die Liebes-Götter mit Pfeil und Bogen bewaffnet." Der Zauberer aber triumphiert über Ottos Flucht:

"Das war ein Meisterstück von meiner Kunst und Krafft.
Ich eile fernerweit dem Danckwart beyzustehen.
Ihr aber tantzt allhier mit Freuden
Zu Ehren meiner Wissenschafft
Hernach könnt ihr von hinnen wieder scheiden.

(Die beseelte (n) Statuen tantzen, unter welcher Zeit der Zauberer durch einen Feuer speienden Drachen davon getragen wird. Nach geendigtem Tantz eilen die Wald-Nymphen in den Wald, die Satyren steigen in die Erde und die Liebes-Götter fliehen davon)".[1]

In der neunten Szene des dritten Aktes befinden wir uns im Innern der "berühmten Baumanns-Höhle" auf dem Brocken. Danckwart und die höllischen Mächte können die Mädchen solange verborgen halten, bis der Eremit mit den Verlobten und einer bewaffneten Schar naht. Durch einen Knalleffekt versinkt der Zauberspuk und die Verliebten fallen in die Arme. Als Glaube und Liebe den Sieg davon getragen haben, gibt sich der Zauberer kraftlos und geschlagen:

"Zur Flucht! o Danckwardt, auf zur Flucht!
Dein Feind hat dich schon aufgesucht,
Und wird hier angeführt durch einen heilgen Mann,
Dem meine Zauber-Macht nicht widerstehen kan".

Mit der Einflechtung eines gut Teil abergläubischen Dämonenkultes in das höfische Festspiel griff der Textdichter Anton Ulrich v. König tief in die

---

1) zitiert nach G.F. Schmidt, a.a.O., Bd.I, S. 106 ff.

Volksseele. Der moralisch-didaktische Charakter der zeitgenössischen Literatur bot sich an, den Teufel als ewigen Widersacher des Christentums in allen Erscheinungsformen zu zeigen: Die Guten, die vor seinen Lockungen ihre reine Seele gerettet haben, empfangen himmlischen Lohn (Märtyrerdrama), die Bösen, die Unglaube und weltlicher Lust verfallen sind, erwartet ein abschreckendes Verdammungsurteil (Brunolegende).

Das ausgehende Mittelalter sieht den Satan weniger als das symbolische Abbild der Schlange oder des apokalyptischen Tieres als Aussaat alles Luciferischen, sondern anthropomorphe Gestalten, denen der Volksaberglaube heidnischen Dämonenkult und christlich-mystische Vorstellungen untermischt hat. Zur Reformationszeit gehen die derben Teufelsanschauungen in der Malerei Burgkmairs, Grünewalds oder Reichels um, die Legenden von Antonius und Caesarius von Heisterbach sind lebendig; die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bringt namentlich in protestantischen Kreisen, eine ganze Teufelsliteratur hervor.[1] Martin Luther ist ein ausgeprägter Dämonenkult bekannt: Berggeister, Kobolde, Nixen, Wechselkinder, Irrwische vermengen Volkstümliches und Astronomisches; ungezählte Namen kommen dem Verführer zu, der unentwegt bekämpft und durch besondere Mittel gebannt wird. Der Teufelspakt - schon früh mit der Theophilus-Legende verknüpft, findet in den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts neue Nahrung.
Im folgenden Centenar, zur Blütezeit von Exorcismus und Hexenverbrennung, erreicht der Aberglaube seinen Höhepunkt: Seine Erfindung wird gerade dem Teufel zugeschrieben. Ihm als dem Lügner und Erzverführer gilt der Kampf von Kirche und Staat. 1662 veröffentlicht der Niederdeutsche Johannes Praetorius (1630 - 1680) seine "Daemonologia Rubenzalii". Er war Professor in Leipzig, mit 29 Jahren poeta laureatus, Naturwissenschaftler, Meister der Metoposkopie und des Hexenglaubens und schrieb als unermüdlicher Sammler "in uferlosen Abhandlungen, Zigeunerkarten, über Alpmännlein, Bergmännlein, Schrat und Nachtmar, über Wünschelrute und Blocksberg wie mit magisterlichem Zorn über den gemeinen Aberglauben der Spinnstuben." [2] In seiner Studiensammlung zeigt sich Gelehrtes mit lebendem Brauch miteinander verwoben. Bei ihm findet sich auch eine Abhandlung

1) Sammlung Theatrum diabolorum, Frankfurt 1569,
vergl. dazu auch: M. Osborn, die Teufelsliteratur des 16. Jahrhunderts, 1893
2) Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 1931[3], Bd. II, S. 334

betitelt "Blockesberges Verrichtung" von 1668, die Ulrich von König für sein Quellenstudium zur Heinrichslegende nicht unbekannt geblieben sein dürfte. Dieser Hexenplatz, der bereits im 14. Jahrhundert als "Brockilsberg" erstmals in einem Segen erwähnt wird, geht im 16. auch als "Broccenbergus" oder "Bloccenbergus" in die Literatur der Volksbücher ein. Nach altem Aberglauben fahren zu Walpurgis oder am "alten Maitag" (12.5.) Hexen und Teufel auf Böcken, Enten, Mulden, Ofengabeln und Besen zu ihrer Versammlungsstätte. Umfangreiche Sagen von Naturgeistern, von Wetter- und Schauerjungfrauen in Vogel-, Schlangen- und Katzengestalt, der heulenden Windsbraut oder dem riesenhaften Feuerdrachen werden eins mit der Fabelwelt, die dem Höllenfürsten eine wilde Jagd von Spezialteufeln, schwarzen Dämonen von bocks-, eber-, wolfs- und hundehaftem Aussehen beigegeben hat. Auch der musikalische Apparat des Hexensabbats verdient Beachtung: Nach Grimmelshausen[1] dienten der höllischen Brut als Geigen Pferdeköpfe, als Harfen das Gerippe einer Kuh und als Pfeifen Nattern, Vipern und Blindschleichen; außerdem trompeteten die Teufel durch die Nase.
Solcherlei Geisterspuk, der im Glauben der Väter und Zeitgenossen noch lebhaft umging, ließen der Phantasie des Textdichters weiten Spielraum. Der Maschinenmeister konnte dadurch die Höhe seiner Kunst beweisen, das Publikum war durch den Theatereffekt überrascht. Übrigens scheint Schürmann für magisch-romantische Einlagen in seine Opern eine Vorliebe besessen zu haben: Auch in seinen mythologischen Librettis, z.B. "Telemach", "Ixion" oder "Troia", spielen wie in einer Reihe seiner historischen Sujets Zauberspuk und Geistererscheinungen eine bedeutende Rolle. So erschien nach dem Vorbild der Venezianer im "Hannibal" der Geist des toten Hamilcars, im "Justinus" "der Geist des Vaters des Vitalianus". Zur Befriedigung des schaulustigen Hamburger Theaterpublikums mußte bei der Wiederholung des "Hannibal" ein zauberhaft-dekorativ wirkendes Intermezzo eingelegt werden, in dem "das Reich der Toten" heraufbeschworen wurde.
Schürmanns "Heinrich der Vogler" bedeutet in der frühdeutschen Opernkunst in jeder Hinsicht einen Höhepunkt. War es einer fruchtbaren Gemeinschaftsarbeit zwischen Dichter und Komponist gelungen, nach dem Vorbild der Zeit durch Verknüpfung von geschichtlicher "Wahrheit" und volkstümlicher Legende, Liebesaffäre und Staatsaktion, reizromantischer Magie und klassischer Ballett-

1) Grimmelshausen, Simplicissimus, Buch II, Kapitel 17

kunst das Leitbild der historischen Person im Sinne des Absolutismus sinnfällig vor Augen zu stellen, so verrät der Rückgriff auf die nationale Historie und die Miteinbeziehung volkskundlichen Gemeingutes in das höfische Festspiel gegenüber der bevorzugten italienischen seria ein hohes Maß von selbständiger Eigenleistung. Auch die Vielzahl der Aufführungen beweist nicht nur konventionelle Begeisterung, sondern die Anerkennung deutschen Kunstschaffens auf deutschem Boden. Schürmanns "Heinrich" ist zugleich am Wendepunkt barocker Empfindungen angelangt und hat letztmals Antike, Christentum und Volksmythos zu einem einheitlichen kontrapunktorischen Klangkörper verschmolzen.

In diesem Zusammenhang muß noch Ignaz Holzbauers "Günther von Schwarzburg" (1776) genannt werden. Die Komposition des verdienten Mannheimer Hofkapellmeisters (1711 - 1783) weist zwar in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits als unmittelbare Vorläuferin auf die Opernkunst Mozarts hin; andererseits wird das Libretto Professor Anton Kleins - wie Kretzschmar richtig bemerkt [1] - in barocker Epigonentradition nach dem alten italienischen Intrigenrezept fortgeführt. Die Weise von Leben und Macht des deutschen Gegenkönigs (1304-1349), der in seinem Todesjahr als König der wittelsbachischen Partei in Frankfurt gekrönt und nach einer Regentschaft von kaum vier Monaten von Karl VI. in Eltville zur Abdankung gezwungen wurde, gehörte zum Gefolge der damals beliebten Ritterstücke. So sehr auch die Liebesarien aus geschichtlichem Munde lächerlich erscheinen mögen und damit noch dem Gesetze des heroischen Ideals unterworfen sind, so geht die Textdichtung Kleins in der Auffassung des nationalen Geschichtsbildes und der mittelalterlichen Ritterromantik neue Wege. Während Kurfürst Karl Theodor als Anhänger des nationalen Gedankens gefeiert wird, bringt der Librettist selbst unter Anspielung auf die damaligen politischen Verhältnisse im Reich seine glühende patriotische Gesinnung zum Ausdruck. Der Vorwurf: "O Deutschland! Wie klein bist du zerteilt durch Zwietracht!" oder die Quintessenz: "Entnervender als Zwietracht ist Hang zu fremder Sitte - Stolz, deutsch zu sein- ist eure Größe!" eilen dem Nationalitätsbewußtsein der Jungdeutschen voraus und ersetzen die manieristische Tendenz eines überkommenen Lebensgefühls durch persönliche Anschauung. Die Kritik der Zeitgenossen über das politische

---

1) Hermann Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 211

Manifest des Librettisten blieb allerdings nicht aus.[1]
Individuelle Züge im Sinne einer subjektiven Betrachtungsweise trägt auch die Behandlung des wunderbaren Elements: Die mittelalterliche Ritterromantik erwacht fortan nicht mehr unter dem moralisierenden Beigeschmack eines dualistischen Weltbildes, sondern macht sich bereits jene traumhaft zu Märchen verklärte Schau zu eigen, die zwei Jahrzehnte später besonders in Deutschland eine geistesgeschichtliche Blüte einleitete.

Mozarts "Sarastro", der Sterndeuter Zoroasters, ist noch Erbe der reizhaft-romantischen Oper. Webers "Oberon", durch Chaucer in Wielands Elfenroman eingeführt, gehört bereits der Sphäre der gefühls-romantischen Impressionen an. Mit dem Eintritt in sie setzt weniger die Suche nach einem brauchbaren Libretto ein - die Romantik hat deren viele gezeitigt - als vielmehr der Mangel eines alle Gefühlsmomente einschließenden Tongemäldes. Während darüberhinaus die Wiener Posse aus der Stoffwelt des abenteuerlichen Feen- und Zauberwesens der Aufklärungszeit schöpft (Rührstück), bindet Richard Wagner als Meister des Wortes und des Tones, die religiös-mystische Gedankenromantik an nationale, altgermanische Mythen.

6. Kapitel: Die Lustige Person in der frühdeutschen Oper.

"Eine Katharsis des Begriffes 'Humor' wäre die ideale Aufgabe der Oper" meint Max Kraussold[2] und teilt der Musik über die rhythmischen, thematischen und melodischen Biegungen zur Ausmalung der Charakterkomik hinaus vornehmlich die Aufgabe zu, im ausgelassenen Spiel jenen Hauch göttlicher Heiterkeit nachzuahmen, der um Sorge nicht weiß und Bitternisse zerstreut.
Renaissance und Barock kennen keine komische Oper an sich: Auch das neapolitanische Possenspiel ist zunächst Charakterkomik in Szenenform. Noch ist das komische Element episodenhafte Einzelinterpretation, nicht organisch entwickelter, stofflicher Gehalt. Ansätze zu geschlossener Form zeigt aber bereits das frühdeutsche Libretto.

---

1) vergl. dazu: Arthur Scherle, Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal, Diss. München 1954, S. 71
2) Max Kraussold, a.a.O., S. 238

I. Die geschichtlichen Traditionen.

"Die Darstellung des Komischen gibt sich von selbst in den Gelagen und festlichen Zusammenkünften aus der Nachahmung der Fehler anderer, in der Vorführung lustiger und gefälliger Szenen. Die Komödie hat zum Zweck das Komische, das Gegenteil vom Erhabenen. Dieses ist objektiv, wenn es sich auf Neigungen oder Gebräuche stützt; subjektiv dagegen, wenn der Künstler das Ernste in Heiteres verwandelt oder umgekehrt."[1] Die Großtaten und Gauklervorstellungen der althellenischen Possenreißer und Spaßmacher, die sie frei erfunden bei festlichen Gelegenheiten vor ihren gestrengen Herren zum besten gaben, finden schon früh in der altgriechischen Komödie ihren Niederschlag. Aristophanes spottet auch über politische Tagesereignisse: Die sokratische Methodenlehre wird mit orthodoxer Sophistenweisheit aufgetischt. Die neue attische Komödie der Menanderzeit führt dem lachlustigen Publikum die bekannten Charaktertypen des geizigen Alten, der listigen Dienerin, der aufschneiderischen Maulhelden vor. Lachetes, Callides und Megaronides, die drei Erzschelme der Soltadeska, bewegen sich wie das verkennbare Zwillingspaar der Menaechmi derber und witziger in der plautinischen Komödie, während sich in der Wiege des antiken Humors, auf sizilischem Boden, nach den mythologischen Travestien Epicharms (540 - 450) im 5. Jahrhundert der Syrakusaner Sophron, noch mehr sein Sohn Xenarchos, szenenhaften Darstellungen von Vorkommnissen aus dem täglichen Leben widmete. So kannte das Latium der Republik - weniger der sprühenden geistigen Schöpferkraft des hohen dramatischen Stils, vielmehr der Schaustellung praktischer Lebenskunst zugewandt - längst eine organisch fest gefügte, dramatisch aufgebaute Komödie: Sie erhob sich einerseits als beißende Parodie auf den erhabenen, pathetischen Redefluß ihrer tragischen Schwester zu treffenden, allgemeingültigen Charaktertypen etwa des tölpelhaften Bauern, des betrogenen Ehemannes, des ausschweifenden Weibes, zum anderen kopierte sie duch wortspielartigen Sitz, derben Mimus und obszöne Phrasen, den täglichen Lebenswandel der breiten Masse. Schon die alten Grammatiker unterschieden die einzelnen Szenen, je nach-

---

1) Nicola d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper, autorisierte Übersetzung von Ferdinand Lugscheider, Leipzig 1902, S. 7

dem sie in gesprochenen Versen (iambischen Senaren und trochäischen Septenaren) oder mit musikalischer Begleitung vorgetragen wurden: Den Deverbia standen die Cantica gegenüber, deren iambische und trochäische Septenare bzw. Oktonare zum begleitenden Flötenspiel gesungen, vielleicht nur recitiert wurden.

Als im 15. Jahrhundert die lateinischen Schuldramen unter der Brille Plutarchs untersucht, übersetzt [1] und schließlich nachgedichtet wurden, bemühten sich die italienischen Theatertruppen der "Rozzi" (Derben) oder der "Intronati" (Inthronisierten) die Nachahmung der altrömischen Figurinen mit Gepflogenheiten des zeitgenössischen täglichen Lebens zu verbinden. In G. C. Scaligeros Komödie "La Valigia" (Der Koffer) überträgt ein Chor von Zwiebeln und Knoblauch die Parodien der Frösche und Wespen des Aristophanes, Pseudolus erscheint als Diener des Großtyranns, galante Hofdamen spotten über lucretienhafte Unschuld. Schon tritt das Orchester vereinzelt als Zwischenaktmusik hinzu.

Urtümlicher, kerniger sind die komischen Darbietungen, die dem geschriebenen Vers vorausgehen: Es sind die Späße und Gauklerkünste der fahrenden Gesellen, Sänger und Artisten, die im Mittelalter von Burg zu Burg, von Residenz zu Residenz zogen und ihre improvisierte Stegreifkunst zum besten gaben. Maske, Karrikatur, ulkiger Wuchs und Narrenkleidung, sarkastische Bosheit oder heimatlicher Dialekt sind Ausdrucksmittel lebensnaher Wahrheit und Ursprünglichkeit, fordern spontanen Beifall heraus.
Die italienische Commedia dell' arte entfernt sich vom Häteren- und Parasitentum der Comoedia palliata und wendet sich dem freien Stegreifspiel mit feststehenden, typischen Figuren zu; seither zählen der Bergamasker Arlecchino, der venezianische Alte: verkörpert durch Pantalone, der Bologneser Doktor Graziano, Balordo und Pulcinella, ferner die Spaßmacher Brighulla oder Columbina zu den viel nachgeahmten Charaktermasken. Bald findet die musikalische Begleitung Gefallen und über die zwischenaktliche Bedeutung hinaus durch die unverholenen Volksweisen des Liedes organische Verknüpfung.

---

1) 1487 wird der "Amphytrio" des Plautus in Terzinen durch Pandolfo Collenuccio aus Pesaro übersetzt.
1533 erscheinen die Terenzdramen in der Prosaübersetzung des Giambattista da Borgofranco bei Vitale in Venedig.

Auch was die Literatur der Komödianten anbetrifft, werden die deutschen Lande des 17. Jahrhunderts zum Sammelbecken einer europäischen Bewegung. Gerade zur Kriegs- und Pestzeit und späterhin wirkt die Komödie als "eine Artzeney des Menschlichen Elendes", die "desto freudiger an die Arbeit" gehen läßt, weil "sich das Gemüthe in leichten und gemeinen Possen er-erqvicket hat".[1]
Schon wurde die plautinische jeunesse dorée abgeklatscht empfunden, das didaktische Reformationsdrama war müde. Die soziale Wertethik des Barockzeitalters will in der Komödie nicht die pathetische Größe und Erhabenheit des Helden zeigen, sondern den Ruin seiner Überheblichkeit. Vor dem Gottesgnadentum des absolutistischen Monarchen machen die Lustigen Personen Halt, stattdessen wird am Bauernstand demonstriert, wie unfähig er zur Regentschaft von Natur aus ist. Unter den Figurinen der deutschen Barockkomödie bleibt Schelmuffsky Taugenichts, Frau Schlampampens Töchter versteht auch der geckenhafte Putz nicht in den Adelsstand zu erheben, die karrikierten Kammersekretäre und Schreiber des Beamtenstandes sind stets trockene Schleicher. Gryphius' "Dornrose" verrät liebwerte Laune, beruhigende Entspanntheit inmitten von Ernst und Scherz. Das Lachen über die sinnenbezogene Handlung wird zum farbigen Kontrast zwischen gezierter Scheinwelt und jenseitsbezogenem Sein als Emanation Gottes. Besonders auf Christian Weise übten die ironisch-listigen Molière-Dramen mit ihrer psychologisch-analytischen Handlungsführung einen entscheidenden Einfluß auf.

Wandertruppen der Comédie francaise schlugen in Braunschweig, Celle, Hannover, Lüneburg, Pyrmont, vorübergehend auch in Frankfurt und München ihre Schaubühne auf. Ihren satirischen Versen gegenüber waren die deutschen "Freuden-Spiele" von didaktischem Wertidealismus beseelt, der Schein zusammenbrechen und erhabenes Sein siegen läßt.
Wesensverwandtes Gedankengut boten auch die holländischen Dramatiker: Vondel, Hooft, Coster, vor allem Bredero werden auf deutschen Bühnen erfolgreich gespielt, "Der Spaansche Brabander" (1617): der Gloriosus des bekannten Lustspieldichters, regt den Gryph'schen "Horribilicribrifax" an. Auch die spanischen Picaro-Romane oder Lopes vielseitige Dramen erzielten ihre Wirkung in Deutschland, während die klassische comedia da capa y espada das sprühende Temperament des Gracioso den originellen Typen der dienenden Personen beigesellt.

---

1) Christian Weise, "Tobias und die Schwalbe", IV, 4 in: Reclams Univ. Bibl. S. 95

Die possenhaften Szenen auf den lebendigen Genrebildern der Holländer Adrian Brouwer und Jan Steen oder das spitzbübische Gassentreiben der ländlichen Mimen Murillos versinnbildlichen das Jahrhundert der Schelmenromane: Mit der Übernahme der Bauernposse und der Hanswurstiaden aus den Zwischenaktpausen in das festgefügte Drama scheint die Wertwelt der niederen bürgerlichen Klasse trotz der moralisch negativen Kritik für die Bühne literaturfähig gesichert.

Nicht weniger entscheidend wirkte neben dem Kunstdrama das Schauspiel der Wanderbühne auf das frühdeutsche Libretto ein. Als 1592 Robert Brown mit seiner englischen Truppe deutschen Boden betritt, treffen wir einen organisierten Schauspielbetrieb mit Theaterdirektor, bezahltem Personal und fahrbaren Requisiten an. Damit ist die Einheit zwischen Spielern und Zuschauern, die das mittelalterliche Theater bis zu den Aufführungen der Meistersingerbühne überdauert hat, zerstört und die Gier nach Geldverdienen macht Schauspielertum zum Beruf.
Grotesker Mimus und verblüffende schauspielerische Leistung, Sensationslust und derbe Realität lassen den Ausdruck individuell-menschlicher Persönlichkeit zurücktreten: Die Wandertruppe kennt keine Kulturtradition, erstmals erscheinen im Kreis der zehn bis achtzehn Spieler auch Frauen auf der Bühne. Ein gut Dutzend halb verunglückter Existenzen: Studenten, Soldaten und Handwerker zimmert vor der fürstlichen Residenz oder zu Kirmes auf dem kleinstädtischen Marktplatz seine heimatlose Bühne, die von Erotik und Phantastik schwärmt oder zum Guckloch in die höfische Welt wird, die Kriegsgewühl, Staatsaktion und Liebesintrige dem Individuellen, Nationalen und Bürgerlich-Bescheidenen vorzieht. Mit imponierendem Aufwand, als eine endlose Bilderfolge aufregender, abenteuerlicher Ereignisse rollt der Spielplan ab: In moralisch-didaktischen Bahnen steigt auch hier heroische Größe empor, in barocker Antithese bricht Scheinwelt in einem Meer von Blut und Tränen zusammen, das versöhnende Geschenk der Liebe stiftet befriedigende Lösung.
In der ersten Jahrhunderthalfte überwiegen die Shakespeare'schen Titelhelden oder die französischen Bearbeitungen holländischer und spanischer Dramatiker; nach 1650 beherrschen Molières Charakterstücke die Wanderbühne. Neben italienischen Libretti finden sich Gryphius' "Peter Squentz" oder Lohensteins "Ibrahim Bassa", Rists "Friedewünschendes Teutschland"; die umstrittene Figur Wallensteins greifen vereinzelt als Stoff zur politischen Tagesgeschichte

deutsche Prinzipale auf. Nach Brown übernimmt 1607 Johann Green mit jugendlichem Schwung die englische Komödiantentruppe, daneben führt John Spencer unter eigener Regie meist in Begleitung eines großen Orchesters den Marlowe'schen "Doktor Faustus" oder Kyds "Spanish Tragedy" auf. Ein deutscher Prinzipal stellt 1685 am Hofe zu Schleißheim den Gryph'schen "Papinian" vor, die deutsche Truppe des Michael Daniel Treu gibt ihre stofflichen Anleihen aus dem italienischen Libretto zum besten. Abgesehen von der Wanderbühne Paulsens und der seines Schwiegersohnes Johann Velten widmet sich Andreas Elenson auch mit Vorliebe Bearbeitungen des zeitgenössischen Librettisten Cicognini. Vor allem im süddeutschen österreichischen Raum zeigten sich die Wanderbühnen für eine zunehmende Veroperung ihrer Stücke empfänglich.

Hauptattraktion dieser Schaustücke, für die der Autor ebensowenig maßgebend war wie die tragende Idee, waren die Darbietungen der Lustigen Personen, die nach der "Haupt-Aktion" im possenhaften Nachspiel, im Ballett oder zwischen den Aktpausen überhaupt das Publikum zu unterhalten pflegten. Die bäurischen Dienergestalten aus Shakespeares "Romeo and Juliet" oder der schlaue Jude im "Merchand of Venice" waren den derbzotigen Späßen des deutschbarocken "Pickelherings" Pate gestanden. Seine originelle Komik verbindet nicht so sehr die ideal-höfische Traumwelt mit der grobbürgerlichen Alltagssphäre (Herlekinismus), sondern entgleitet - unterstützt durch den realistischen Aktionsdrang - zum brutal-primitiven Anwalt der niedrigsten Klasse und des bäurischen Volkes. Auch seinem holprigen Pendant, dem marktschreierischen "Plapperließgen" fehlt es an sarkastischer Ironie und wortspielartigem Witz.

Aber die derb-komischen Hanswurstiaden und das gemein-improvisierte Zotenreißen der Clowns kam in den sozial tiefer stehenden Schichten des ländlichen Volkes an.
Der Bauer ist schon in den Schwänken des 13. Jahrhunderts der unhöfische "Rülps", der für die herrschende Klasse untauglich ist. Zur Zeit der Bauernerhebung und Reformation charakterisieren ihn die Fastnachtsspiele (Hans Sachs) und Schwankbücher als den verdorbenen Eingebildeten oder als den dumm-schlauen Eulenspiegel.[1]

---

1) vergl. N. Möller, Die Bauern in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1902

Die Blickwendung der sozialen Neuordnung im 17. Jahrhundert sieht in den Kriegsjahren als Lohn seiner Emanzipation Gottes Strafgericht über Hof, Weib und Gut kommen. Auch noch hundert Jahre später bleibt er der Tor und der Tölpel der bäurischen Welt, über den man sich in Spottarien und durch die Charakterkomik der Zwischenspiele lustig machen kann. Das absolutistische Gottesgnadentum fordert schließlich die Unterordnung des bäuerlichen Menschen unter das rationale, zentrale Staatsgefüge. Polizeiverordnungen schränken seine berufliche und wirtschaftliche Freiheit, mit ihr die Vorstellungen seines Volks- und Aberglaubens weitgehend ein. Die bäuerliche Satirendichtung eines Moscherosch oder Abraham a Santa Clara bleibt weit unter der literaturfähigen Sphare der gehobenen Muttersprache. Die Unterhaltung bei Hof und die der Gelehrten ist ihm fremd, der regionale Dialekt ist sein einziges Verständigungsmittel. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als das untertänige Volk im sonnenumglänzten Monarchen auch den milden Landesvater erblickt, wendet sich der zentrale Ausbau der Staatswissenschaften auch den Lebensbedingungen wie Sitte und Brauchtum des Bauernstandes zu.

Diese schonungslose Kritik am tiers état durch alle derben Mittel der Improvisation hatte mit dem Auftreten der Komödianten spontan die Rivalität zwischen Bühne und Kanzel zur Folge: Schon 1602 verlangt Ägidius Albertinus von katholischer Seite, "wer derwegen lieb hat seine Keuschheit und rainigkeit, der muß sich von solchen Spectakeln, Schauspielen, Comedien und dergleichen eitelkeiten weit absondern." [1]
Von solchen Einflüßen konnte sich auch die Oper nicht fernhalten. Während die Hamburger Librettisten das Unwesen der derb-komischen Spaßmacher am tollsten trieben, [2] verlegte der Wiener Stranitzky, der 1712 trotz der italienischen Konkurrenz am Karntnertor ein eigenes Theater errichtet hatte, die Hanswurstiaden des "salzburgischen Rüpels" sogar in das höfische Opernhaus.

---

1) zitiert nach Willi Flemming, Das Schauspiel der Wanderbühne, in: Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd. III, Einleitung, S. 14

2) vergl. dazu: Ernst Hövel, Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert, Diss. Münster 1912

Daneben war die Sitte, in der Oper das ernste Spiel durch eine eingeschobene heitere Zwischenhandlung aufzulockern, in der Kaiserstadt längst von den Venezianern übernommen: Aurelio Aureli z.B. hatte für die Opernbühnen der Lagunenstadt die Forderung erhoben, im dramma per musica müsse auf jede Handlung des erhabenen Stils eine komische Szene folgen. Dieser Mischspielcharakter fand bei den Theoretikern seine Berufung auf das altgriechische Satyrspiel, dem beim Wettstreit der Dichter drei Tragödien vorauszugehen pflegten. Während sich Gryphius und Lohenstein der konventionellen Einführung der Lustigen Personen in ihren Kunstdramen enthielten, machten Birken, Hallmann und Haugwitz, die dem Opernlibretto näherstanden, dem Publikum größere Zugeständnisse. Johann Rist klagt über die Theaterdichtungen seiner Zeiten, " von welchen man nicht urtheilen konte, ob es Tragoedien, oder Comoedien, das ist, ob es Trauer- oder Freudenspiele waren, denn sie der Spiele Unterschied selber nicht verstunden, dahero sie offt in den allerernsthafftesten Tragoedien und traurigsten Begebenheiten, so viel Narrenpossen fuerbrachten, daß man den Inhalt des rechten Haupt-Spieles schwehrlich koente erkennen." [1]

In der neapolitanischen Buffooper kam dem Auftreten der Lustigen Person noch am Ende des 18. Jahrhunderts zwischenaktliche Bedeutung zu: Heitere, vielfach derbe, rohe Späße wurden in die seriöse Oper eingeschoben. Ihre Aufgabe war es, vor allem die Wahnsinns-, Geister- und Beschwörungsszenen der seria zu persiflieren und Kritik am täglichen Leben zu üben. Seit etwa 1710 bedient sich die buffa (auch Scarlatti) mit Vorliebe tragikomischer Librettis. Sie hat die antikisierenden Charaktertypen der commedia erudita und der commedia dell' arte aufgesogen und die burlesken Satiren zu den ersten durchkomponierten Vollopern geformt.

In Deutschland gelangten Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts "gelegentlich vollständige komische Opern in deutscher und italienischer Sprache" zur Aufführung. [2] Sie sind Kopie des tragikomischen Libretto der Venezianer und Neapolitaner, Strahlungen aus der Welt der Epen und Abenteurerromane (Cervantes, Charles Sorel de Souvigny) wie Abklatsch der

---

1) Johann Rist, Eine Lobrede auf die Musik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, zitiert nach Chrysander, Allg. Mus. Ztg., 1881, S. 644

2) G.F. Schmidt, a.a.O., Bd.I, S.117

ausländischen wie einheimischen Dramenproduktion (Lope, Calderon, Shakespeare, Kyd, Scarron, Molière, Christian Weise).

Mattheson unterscheidet im Kompositionsstil

"komisch und lustig", d.h. "fröhliche, freudige und anmutige Melodien"
und

"satyrisch", das "hie und da etwas lächerlich, possierlich, stachelicht herauskommen" müßte und führt dabei Keisers "Jodeleth" als "Exempel" an.

Den italienischen Tragikomödien nehmen sich zu dieser Zeit besonders Conti, Caldora und Draghi an der Wiener Oper an. In der sächsischen Sommerresidenz Schloß Pillnitz gelangte am 2.9.1726 "Calandro", eine "Comoedia per musica" in tre atti als Dresdener komische Oper zur Aufführung. Sie wurde im italienischen Urtext Steffani Pallavicinos gegeben, die Musik schrieb der dort ansessige Hofkapellmeister Alberto Ristori.
Ebenso wissen wir von einem Libretto "l' Armeno", das als "Komische Oper, eigentlich als ein erweitertes Zwischenspiel" [1] 1707 in Braunschweig-Wolfenbüttel von Schürmann aufgeführt wurde.

II. Das frühdeutsche komische Libretto.

Deutsche Libretti komischer Vollopern gingen vereinzelt schon nach 1700 über die Bühne.[2] Sie sind dem Beispiel der schäferlichen Posse, den ausgelassenen Harlekinaden des französischen Lustspiels oder der welschen Ballettkomödie gefolgt, andere Textdichter gaben sich oft nur mit schlechten Übersetzungen komischer Intermezzi aus dem Süden zufrieden. Als durchkomponierte Stücke unterscheiden sie sich von den komischen Zwischenspielen der bäurischen Tollitäten, bei denen der Musik nur vereinzelt begleitende Funktion zukam.

---

1) Chrysander, Jahrb. f. Mus. Wiss. I, S. 258

2) vergl. dazu: G.F. Schmidt, Die Mischung des ernsten mit dem komischen Stil in der frühdeutschen Oper: Die Intermezzi und ersten komischen Opern, in: Ztschr. f. Mus. Wiss. VI, S. 510 ff.

In Leipzig gelangte durch Telemann in der Bearbeitung eines Minato'schen Libretto "Der lachende Demokrit" zur Aufführung, während "Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig" in Braunschweig-Wolfenbüttel als Gemeinschaftsarbeit der Komponisten Heinichen und Schürmann über die Bretter ging. Von vermutlichen Aufführungen in Weißenfels abgesehen verdient ein musikalisches Lustspiel Beachtung, das vom Arnstädter Lyceumsdirektor Friedrich Treiber gedichtet und wahrscheinlich von seinem Sohne komponiert wurde. Außer dem eigenartigen Titel dieser Operette: "Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" drückt sich die mitteldeutsche Volkstümlichkeit der Provinz auch bereits in den Gesangseinlagen thüringischen Dialekts aus.
Das höfische Residenztheater in Baden-Durlach, das G.F. Schmidts Forschungsberichten zufolge, in den Jahren 1712 - 1716 allein zehn komische Volloperm inszeniert hat, nahm sich unter Schweitzelsbergers Kapellmeistertätigkeit vor allem die urtümlichen französischen Vaudevilles, die Sketsche der Pariser Jahrmarktsszenen, zum Vorbild: "Harlequins närrische Ehe und lustige Wirthschaft" (1716) wird laufend um alle erdenklichen Fortsetzungen erweitert.
Die Opernbühne des Hamburger Bürgervereins schließlich, die für die derbkomischen Intermezzis des "Pickelherings" sehr empfänglich war, verzeichnet 1679 die erste komische Volloper mit Johann Wolfgang Francks Vertonung. Nach Molière war das Libretto "Don Pedro oder die abgestraffte Eyffersucht" gefertigt. Fernerhin wurde unter den Dirigenten Förtsch, Conradi, Graupner, Telemann, Conti und Mattheson das komische Opernlibretto wiederholt aufgegriffen.
Keisers lustige Opern: "Der Carneval von Venedig", "Die Leipziger Messe", "Der Hamburger Jahrmarkt", "Die Hamburger Schlachtzeit" u.a. fanden beim Publikum den größten Anklang. Gerade das reiche Opernschaffen des Theaters am Gänsemarkt und der Drang nach einer rauhen Komik auf allen Bühnen der Alsterstadt läßt in manchen Fällen eine genaue Differenzierung zwischen einem eingelegten Intermezzo der Lustigen Personen und einem durchkomponierten Lustspiel nicht zu. Jedoch kommt die musikalische Forschung zu der Ansicht, daß man über die vielerorts fruchtbaren Ansätze hinaus bereits beim frühdeutschen Libretto der ausgehenden Barockzeit von einer komischen Oper sprechen kann.
In diesem Zusammenhang muß auch das komische Libretto Christian Reuters erwähnt werden, das nach wiederholter Bearbeitung des Schelmuffsky-Stoffes

1696 als Oper in Hamburg zur Aufführung kam. Die Geschichte ist dem zeitnahen, wirklichen Leben entnommen: "Le Jouvanceau Charmant Seigneur Schelmuffsky et l'honnête, Femme Schlampampe representée par une Opéra sur le Théatre à Hambourg / oder / Der anmuthige Jüngling Schelmuffsky und die ehrliche Frau Schlampampe, in einer Opera auf dem Hamburgischen Theatro vorgestellet. Hamburg gedruckt im güldenen ABC."[1] Im Karzer soll der humoristische Satirendichter zuletzt in dramatischer Form niedergeschrieben haben, was er während seiner Leipziger Studentenzeit in der Familie der Gastwirtstochter Anna Rosina Müller, der Besitzerin des Gasthofes zum roten Löwen, erlebt hatte. Die Verbindung der bürgerlich-burlesken Sphäre der sozial niederstehenden Klasse mit dem komischen Element erscheint auch hier typisch.

III. Das komische Intermezzo.

Als Einlage zwischen die ernste Akte des hohen Librettos hatten sich die Intermezzi der neapolitanischen opera buffa als bewußte Gegenkraft der seria auch in Deutschland eine Vormachtstellung gesichert. Das ungeschlachte Possenspiel der heiteren Volkstypen verbreitete sich durch das Auftreten der Wandertruppen wie durch die Tatigkeit zahlreicher italienischer Kapellmeister und Komponisten an fremden Residenzen in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts sensationell durch ganz Mitteleuropa. Hofhaltungen, die den südlichen Opernstil bevorzugten, schoben diese selbständigen Zwischenspiele meist mit dem italienischen Originaltext ein. Ob London, Dresden oder München, dem lachlustigen Publikum, das diese Neuerungen geradezu herausforderte, war es weit weniger um eine sinngemäße Übertragung in die Muttersprache zu tun als um eine gierige Schaulust nach optischen und akkustischen Effekten.

Andere Länder nahmen die Impulse auf und formten fremde Einflüße mit nationaler Stiltradition: In Paris wurde die opéra comique gegründet und die Vaudevilles fanden als beliebte Großstadtreißer guten Absatz. London schuf die Ballad Opera, während Gays Beggar's Opera von 1728 mit altenglischen Volksliedweisen die italienische seria persiflierte.

---

1) nach Reuters Biograph. Zarncke: Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1884, S. 548 ff.

Aber vor den Singspielen Johann Adam Hillers (1728 - 1804), der an die Hamburger Tradition anknüpfend das deutsche Liedgut erneut zur Grundlage einer reinen musikdramatischen Kunst zu machen versuchte, erlebte das Auftreten der Lustigen Personen als Endphase einer europäischen literarischen Bewegung seine Auswüchse. Nicht nur in den bürgerlichen Häusern der Provinz, sondern auch an hoffähigen Residenzen wie in Durlach und Bayreuth gingen die zotigen Witze der bäurischen Hanswurstiaden in der Oper um.

Noch maßvoll waren die Anfänge, In ein mythologisch-allegorisches Lustspiel-Libretto "Streit der Schönheit und der Tugend",[1] das 1678 am Hofe zu Neuburg/Donau zur Aufführung gelangte, ist "ein kleines Zwischenspiel" eingelegt, das in der Operngeschichte unseres Landes zu den frühesten Belegen eines in die Haupthandlung eingeschobenen komischen Intermezzos deutscher Sprachfassung zählen dürfte.[2]
"SEMPER-lustig, ein Koch", und "NUNQUAM-traurig, ein Kellner", deuten unter Bezugnahme auf die Hauptoper die Wertbegriffe menschlicher Glückseligkeit mit einem Glas Wein:

SEMPER-Lustig: "Diß ist die Schönheit / die ich liebe",
NONQUAM-Traurig: "(trinkt sein Glaß ganß aus): Diß die Tugend / die ich übe."

Mit der heiteren Lebensmaxime der Lustigen Personen: "Besser ist zehnmahl lustig verdorben / als nur mit Trauren einmahl gestorben" verbindet sich die ständige materialistische Sorge um das behäbige leibliche Wohl: "Wir wollen uns laben / So lang wir was haben". Beim Lobpreis des Rebensaftes drückt sich beider Einmütigkeit in dem gelungenen volksliedartigen Refrain aus:

---

1) vergl. dazu: S. 49

2) Durch freundliche Vermittlung von Herrn Paul Winter-Neuhaus und durch Einsichtnahme in das Handschriftenmaterial (HS: Bayer. St. Bibl. Nr. 2^{o} Ded. 333) konnte das erst kürzlich entdeckte Werk hier erstmals ausführlicher besprochen werden. Der Autor ist vermutlich der Neuburger Rat Schlegel, die Partitur verschollen.

"Solcherley Brüder wollen wir haben /
die man nicht darff umd trauren begraben /
die sich nur froh und lustig erzeigen /
denen der Himmel hanget voll Geigen."

Zuletzt wollen die beiden Spaßmacher gemeinsam eine Pastete verzehren, aus der ein Amoretto herausspringt, "worüber Semper-lustig und Nunquam-traurig erschrecken / und davon lauffen." Zum Abschluß des Stückes tanzt der Amoretto eine Sarabande; darauf verwandelt sich der Schauplatz zurück in die Olympierbühne, wo Jupiter das Streitgespräch über Schönheit und Tugend schlichtet.
Dieses vermutlich nach venezianischer Vorlage selbstandige Intermezzo aus der Frühzeit der komischen Zwischenspiele in Deutschland ist ein wertvolles Beispiel dafür, wie unter der geschickten Feder des Bearbeiters die italienischen Anregungen sinngemäß mit der Haupthandlung verknüpft und in ungezwungen-heiterer Komik ohne gemeine Possen aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Die soziale Scheidung bedeutet auch die des tragischen und komischen Stiles.

Die herzoglichen Hoftheater in Braunschweig und Wolfenbüttel haben von 1716 - 1731 im ganzen nur fünf selbständige musikalische Intermezzi aufzuweisen: Ihre Sprache bleibt italienisch, ihr Gebahren der fürstlichen Umgebung angemessen, ihr Einschub erfolgt zwischenaktlich oder am Schlusse der seria.

In der Geschichte der Hamburger Oper ist 1708 ein erstes komisches Intermezzo zu verzeichnen, das als niederdeutsches Singspiel in Händels deutscher Doppeloper "Die verwandelte Daphne" eingelegt wurde. Keiser und Graupner haben vermutlich die Musik verfaßt, der Bankbeamte Kuno überschrieb sein Spielbuch: "Die lustige Hochzeit und dabey angestellte Bauern-Masquerade". Solche Lokalstücke mit einem gut Teil plattdeutschem Dialekt scheinen nach dem Vorbild der opéra comique seit 1725 für das Theater am Gänsemarkt unentbehrlich gewesen zu sein. Mit dem Abklatsch der Pariser Jahrmarktszenen übernimmt man auch oft die französische Sprache. Noch derber ist der deutsche Ausdruck dieser ein- bis dreiaktigen Bauernschwänke. Unter den nicht ganz 300 Opern der Hamburger Bühne zeigen - soweit nachzuweisen - 17 ganz oder teilweise mundartlichen Einschlag. Neben den plattdeutschen Arien, die maßlosen Beifall fanden, ist in der Alsterstadt der

niederfränkische Einfluß der Holländer bemerkbar, die zu dieser Zeit wegen ihrer kalvinistischen Religion ins Nachbarland geflohen waren.
Die deutschen Librettisten, die eigene komische Spielbücher schufen oder fremde bearbeiteten, ließen sich meist zu weitgehenden Zugeständnissen an den Publikumsgeschmack hinreißen: Bei Bressand und König bewegten sich die Lustigen Personen in gemäßigten Bahnen, während sich Bostel, Neumeister, Hunold und Feind, auch Schürmanns Textdichter Johann Samuel Müller, "notgedrungen" zu erheblichen Entgleisungen herabließen. Die Stücke Matsens und Feustkings, die in obszöner Sprachverwilderung und geilem Mimus der groben Gemeinheit ihren Laufpass gaben, mußten erneut den energischen Einspruch der Hamburger Geistlichkeit heraufbeschwören. Dabei wußte man dem derben Spiel noch erzieherischen Wert beizulegen: Lucas von Bostel beteuert im Vorbericht zum "Cara Mustapha" (Hamburg 1686), die Schandreden des "Pickelherings" sind geeignet" die heimliche Laster oder sonst in der Welt im schwange gehende Mißbräuche, durch komische Aufziehung zu Verbesserung der Sitten" durchhecheln zu lassen. Ein Halbjahrhundert später ruft Wieland aus:"Welch eine Zeit war das! (werden manche unsrer Zeitgenossen denken). Wo man, in Städten wie Hamburg und Leipzig, auf der Schaubühne singen hörte, was man in unsrer Zeit nur noch in gewissen kleinen Reichs-Städten nachts auf den Gassen plärren hört." [1]

Mit der entarteten Gedankenwelt, die die Moral oft mit Füßen trat, sanken Geschmack und natürliches Kunstempfinden. Die Wertumgebung des komischen Intermezzos wird von der Lustigen Person geradezu tyrannisiert: In der Graupner-Feind'schen Oper "Antiochus und Stratonica" I, 2 singt der Kammerdiener Negodorus die Arie:

"Und sind die Opern noch so schön,
Wenn Arlechino nicht
Sein Ampt dabey verricht,
So können sie doch nicht bestehn.
Ein Thor muß seinesgleichen sehn,
Und sind die Opern noch so schön"

Aus gleichem Munde wird am Schluß der ersten Handlung die Quintessenz ausgesprochen:

"Nun ist die ernste Handlung aus,
Kaem ich nicht wieder, gelt, ihr ginget bald nach Hauß!"

1) Christoph Martin Wieland, Teutscher Merkur, Weimar 1733, Bd. IV, S. 64

Gewiß brauchen nicht alle lustigen Stücke des bäurischen Hanswursten in Deutschland als bloße Geschmacksverirrung angesehen zu werden. Maßte sich auch der Harlekinismus im Theater am Gänsemarkt während der letzten beiden Jahrzehnte das Recht an, in fast allen Opernvorstellungen seine buckligen Diener, verliebten alten Jungfern, den dummen Bauern oder den trunksüchtigen, gefräßigen Prahlhans auftreten zu lassen, so wirkten die parodistischen Tendenzen auf die hohe Oper mit Hilfe des volkstümlichen Humors mitunter auch als ansprechende Komik.

IV. Die Ausdrucksmittel des komischen Librettos.

Die Charakterkomik des lustigen Intermezzos ist von einer materialistischen Lebensauffassung, insbesondere von einer realistischen Sorge um das leibliche Wohl und irdische Gut durchdrungen. Sie setzt sich damit nicht nur wider die moralisch-didaktischen Anforderungen der seria und des erhabenen Dramas an sich, sondern verhilft den breiten Schichten des Volkes gegenüber dem höfischen Festakt durch ungezwungene Teilnahme am volkslichen Spiel als die Interpretation eigener, urtumlicher Lebenskunst auf der Bühne des spätbarocken Welttheaters standesmäßige Kritik, Spott, ja Unzufriedenheiten und Beschwerden zu deuten und anzumelden. Aus der commedia dell' arte werden die unhöfischen Typen der koketten Zofe, des listigen Dieners, der liebestollen alten Jungfer oder des protzigen Bauern unter bewußter Hervorhebung des Niedrigen und Bäurischen beibehalten, neue treten aus dem Lebenskreis der buffa hinzu: Der antike Mime des Stotterers findet sich in Anton Ulrichs "Iphigenia" (Braunschweig-Wolfenbüttel 1661), als der "pucklichte und stammelnde Narr Brillo" in Postels "Carolus Magnus" (Hamburg 1692) oder als der "bezechte Tisbo" in Kussers "Ernido" (Hamburg 1694). Der Gloriosus begegnet uns in Schürmanns "Holofernes" als "Evil", einem "lustigen Assyrer", als "Bibellus", einem "lustigen Hetrurischen Unteroffizier" u. ä.
Deutsches Mittelalter und italienisches Volkstheater werden wach in den originellen Typen des Nachtwächters in Schürmanns "Holofernes" (1716), des Schornsteinfegers in Matthesons "Cleopatra" (1704), des Scherenschleifers in Conradi-Keisers "Ariadne" (1691) oder des Kerkermeisters in Keisers "Störtebecker II" (1701).
Als beliebte Mittel komischer Kurzweil wurden im frühdeutschen Libretto

die Einlagen von Marktschreierszenen nach Art der Pariser Vaudevilles verwendet, die bereits im alten Mysterienspiel wie in der älteren französischen Madrigal- und Chorliedtradition ihre Vorstufe hatten. Brillen-, Schmuck- und Schnupftabakhändler, sogar "ein italienischer Maußfall-Träger" erinnern an das lärmende Markt- und Gassentreiben südlicher Länder. In Keiser-Feinds "Masagniello furioso" (1706) bietet "Bassano, ein Frucht-Krämer", mit komischem Lobpreis seine Waren feil, während in Förtsch-Postels Oper "Xerxes" (1688) Elvirus, des Königs Diener, als "ein Gärtner-Mädchen verkleidet" ihre Blumen aufdrängt. Großen Beifall fanden auch die Schandtaten der esslustigen Gesellen in Telemanns "Don Quichott".

Dem Volkslied und dem spöttischen Gassenhauer bleibt in den komischen Episoden breiter Spielraum. Allerdings sind die meisten Liedweisen den kunstvollen Arien der buffa oder den französischen Tanzliedern und Chansons nachgebildet. Man singt über gutes Essen und Trinken, über Liebe und Tabak, oder sehnt sich nach der guten alten Zeit. Man klagt über das verderbte und verschwenderische Leben bei Hofe oder erfrecht sich zu lächerlichen Travestien auf die tragischen Gestalten der seria. Andere wiederum machen sich über den modischen galant homme der Courtoisie lustig oder zerreißen die Sprachwucherungen eines Peter Squentz.

Als effektvoller komischer Kunstkniff dieser schlagerartigen Volks- und Studentenlieder werden vor allem in den Hamburger Opern der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts Arien und Recitative, oft ganze Teilpartien der Dialektsprache eingelegt. Die plattdeutschen, sächsischen und schwäbisch-bayrischen Verse, die den mundartlichen Szenen der buffa nachgeahmt waren, galten auf der aristokratisch-heroischen Bühne bisher als unerhört und forderten den spontanen Beifall des bürgerlichen Publikums heraus. Auch bodenständige Volksliedweisen wie das "Mummelied" aus Schürmanns "Heinrich der Vogler" können sich wegen ihrer volkstümlichen Verständlichkeit und ihrer leicht zu Gehör gehenden Melodie behaupten.
Außer den bereits genannten enthielten noch folgende Hamburger Opern niederdeutsche Bestandteile:
"Der Hochmüthige, Gestürzte und wiedererhobene Croesus" (Förtsch-Bostel, bzw. Keiser-Bostel, 1684 bzw. 1711), "Pyramus und Thisbe getreue und fest verbundene Liebe" (Kusser-Schröder, 1694), "Die Römische Großmuth Oder Calpurnia" (Schürmann-Heinichen, 1716), "Das Ende der Babylonischen

Monarchie oder Belsazer I" (Telemann-Beccau, 1723), "Mistevojus" (Keiser-Müller, 1726), "Buchhöfer Der Stumme Printz Atis" (Keiser-Praetorius, 1726), "Ein Prologus von der neuen Einrichtung des Opernwesens" (Text und Musik von Telemann, 1727), "Das jauchzende Groß-Britannien" (Telemann-Praetorius, 1727), "Die Amours der Vespetta oder der Galan in der Kiste" (Telemann-Haken, 1727), "Die verkehrte Welt" (Telemann-Praetorius, 1728).[1]

Bisweilen macht sich auch der Narr über den französischen Modetaumel lustig, etwa wenn Evil in Schürmanns "Holofernes" beim Liebesantrag an Abra, Judiths Kammerzofe, gesteht, er wolle sich

"aufs beste putzen / und à la mode stutzen.
Doch pauvre miserable que je suis!
Mein bestes Halstuch ist noch in der Wäsch."

In der gleichen Oper findet sich auch am Schluß der sechsten Szene des ersten Aktes das berühmte Scherenschleiferlied in plattdeutschem Dialekt, in dem die damals noch zu Schweden gehörige Stadt Buxtehude persifliert wird:

"De stumpen Degens bringt tho my
Ick will se yu verstahlen,
Tho Buxtehude möten yi
Ydt alltho dühr bethalen,
De Meister deit yt thom Gewinst
Ick awer do yt gar umsünst."

Beliebte Angriffspunkte der komischen Intermezzi bildeten auch lustige Parodien auf die seria. G.F. Schmidt hat Herzog Anton Ulrichs Iphigenia-Libretto, das 1661 mit Loewes Musik in Braunschweig-Wolfenbüttel zur Aufführung gelangte, als erstes Beispiel in der Geschichte der deutschen Oper nachgewiesen. Unter Anspielung auf die hochdramatischen Beschwörungsszenen der antikisierenden Heroenstücke verspottet hier der Narr die orakelspendende Göttin Diana, indem er sich für den Deus ex machina ausgibt und sich wie auf einer Göttermaschine "vom Himmel herabläßt und Lügenorakel kundgibt."[2]

---

1) vergl. dazu: Karl Theodor Goerdertz, Die Hamburgischen Opern in Bezug auf ihre niederdeutschen Bestandteile, in'Jahrbuch f. niederdeutsche Sprachforschung, 8. Jahrg., Leipzig 1883, S. 115 ff.

2) Chrysander, Jahrbuch für Mus. Wiss. I, S. 178

Auch sonst werden die Liebesständeleien der Götter und Helden, die Schlaf- und Gleichnisarien der fürstlichen Personen auf dem Theater, das Säbelgerassel der blutigen Feldschlachten, aber auch die pietistischen Doktrinen der Hamburger Pastorei reichlich parodiert.

Komisch wirken auch die romantischen Nebenhandlungen, die nach Art der italienischen Intermezzi parallel zur heroischen Haupthandlung fortgeführt wurden. Hier schafft vor allem die Wunderkraft des Liebeszaubers bei den dienenden Personen frischen, volkstümlichen Humor. Das Liebeswerben Malcorons um Isthrine z.B. in Schürmann-Müllers Armida-Libretto "Das eroberte Jerusalem" beginnt mit den Worten:

"Es ist, als wär es mir gar angethan,
Es ist so, als wenn ich dich lieben muß,
Ich sehne mich nach einem Kuß.
Bin ich nicht dein liebster Engel?" Isthrine: "Ja"
"Bin ich nicht dein Pflaumenstengel?" Isthrine: "Ja"
"Bin ich nicht dein Hertzens-Bengel?" Isthrine: "Ja"

Etwas manierlicher benimmt sich das Liebespärchen Tuberone und Dorimena in den beiden aus dem Italienischen übersetzten Intermezzis der Schürmann'schen Oper "Ninus und Semiramis". Die plappernde Kammerzofe eröffnet das Zwischenspiel mit der Arie:

"Das Verlangen
Als Braut zu prangen
Plaget, beweget,
Kitzelt, schläget,
Und erreget
Hertz und Sinn.
Doch ich zittre,
Schwitze, schüttre
Wann ich dencke,
Und mich kräncke,
Daß ich schon bey Jahren bin".

Vor allem die Textdichter einer Reihe Schürmann'schen Opern verstanden es meisterhaft - über den zeitbedingten Geschmack soll hier kein Werturteil abgegeben werden - die heroisch-erhabene Wertwelt der szepterführenden Aristokratie durch das romantisch-komische Possenspiel der dienenden Klasse

aufzulockern. Die Spottverse der Beschwörungsarien des frühen 18. Jahrhunderts melden mit mehr als leiser Ironie das Ende einer alternden, sozial bedingten Scheidung des Dramas und den Anbruch einer neuen Epoche an.

Das Idyll, die empfindsame Schwester des rauhen Bruder Mimus, schlummert geborgen in der Traumwelt Arkadiens, dessen apollinisches Weben kein Bruch der Seele stören darf. Weniger als Posse, vielmehr poussierlich, wirken die galanten Entführungsszenen und die Liebelei um Amors Gaukelspiele. Das idyllische Spiel ist heimisch in den Spiegelsälen und zierlichen Gärten einer verfeinerten Barockkultur, sein kaltes Lächeln aus der Perücke des höfischen Wachsfigurenkabinetts verrät makellose Anmut und Flucht vor dem wahren Leben.
Glucks "Maienkönigin" (1755), die Schäferdichtung und Märchenzauber mit Liebreiz verbindet, hebt sich barocken Traditionen entsprungen als feste Form der idyllischen komischen Oper heraus. Donizettis "Liebestrank" (1832) ist reif genug für das lyrische Dasein des Dorfidylls.

SCHLUßWORT

Die Motivgeschichte des Textbuches der frühdeutschen Oper schließt ein kontrastreiches Vielerlei von Mythen und Stilrichtungen, literarischen, geistigen und kulturellen Störmungen ein. Aus einer Summe verschiedener Einzelerscheinungen lassen sich gemeinsame Merkmale erkennen:

Das Libretto der deutschen Barockzeit trägt Schaustückcharakter: Auf der Bühne wird gehandelt, nicht erzählt, plastische Bildkraft, nicht epische Genremalerei schöpfen die Affektregungen bis ins Übermaß aus. Realistischer Tatendrang und naturalistische Darstellungsweise, sinnfällige Sichtbarmachung und theatralisches Pathos steigern die Vereinigung aller Künste zu einem farbigen effektvollen Gesamtkunstwerk.

Dennoch bleibt die Kernfrage das Spielbuch. Hunold stellt seine Abhandlung über die Operntexte in den Mittelpunkt seiner "Theatralischen Gedichte" und bezeichnet die Arbeit des Librettisten als die "schwierigste" der Dichtkunst. Der Streit, welcher Kunst in der Oper der Vorrang gebühre, währt über das Barockzeitalter hinaus Jahrhunderte; im allgemeinen wird im 17. Jahrhundert dem Libretto die höchste Wertschätzung zuerkannt, während im frühen 18. der Operndichter der Musik zu dienen hat. Das Spiel ist Situationsliteratur: Meist erlebt es nur eine Aufführung, selten mehrere Wiederholungen. Bei den deutschen Textdichtern sind die Namen der Verfasser noch seltener zu ermitteln als bei den italienischen Autoren.

Der barocke Operntext wird nach den Maßstäben des klassischen Dramas behandelt und die Regeln der aristotelischen Poetik gelten im besonderen für die neue Kunstgattung. Oper ist gesungene Tragödie, vermeintlich Wiederentdeckung des antiken Dramas, Katharsis des heroischen Menschenbildes. Jeder dramatische Text ist als Libretto tauglich, bloße Literatur wird veropert, die moderne grundsätzliche Scheidung zwischen Dramenstoff und Opernsujet ist unbekannt: Die Sichtbarmachung der heroisch-pathetischen Größe des Helden im Drama bedarf für den Librettisten keiner wesentlichen Umarbeitung; das Epos geht durch spannende Einzelepisoden in die Oper ein, der Roman wird nach Abenteurermotiven untersucht.

Die Oper des Barock ist Tendenzdrama: Der moralisch-didaktische Charakter zur beispielhaften Unterweisung christlich-stoischer Wertethik dient der Inter-

pretation des Leitbildes sittlich-heroischer Größe für Schule, Residenz, Kirche und Staat, Stadt und Land. Die Grenzen zwischen Heilig und Profan sind Spiegelbild des barocken Dualismus.

Dennoch ist Operndichtung Dilettantenkunst: Die Theorien stehen meist im Widerspruch zur Opernpraxis, die Poetiken, die nur in manchen Punkten von den italienischen und französischen Vorlagen abweichen, tischen handwerkliches Rüstzeug auf, Ästhetiken im eigentlichen Sinne fehlen. Das Textbuch wird nach vorgeschriebenen Regeln abgefaßt, Liebesintrige und Staatsaktion sind Mittel zur Kunst. Die Handlungsfuhrung unterliegt filmhaftem Schematismus, Grundsatzerwägungen fehlen.

Es gibt keinen einheitlichen Typus, mannigfaltiges Nebeneinander: Tragisches in Komischem, Ernstes neben Heiterem. Belehrung durch Belustigung, offenbart den Mischspielcharakter. Alle Formen sind möglich, verschiedene Stilrichtungen werden miteinander verwoben, literarische Einfluße kontaminiert, stets neue Versuche überboten.

Der Wille zu einer eigenständigen Nationaloper ist vorhanden und macht sich gegenüber den Einflüßen des Auslandes unentwegt bemerkbar. Musik und Literatur wollen die Fesseln von Antike und Renaissance abstreifen, Persönlichkeiten von musikalischer oder literarischer Durchschlagskraft fehlen. Die ersten Hamburger Opern bleiben frei vom italienischen Arienstil oder vom französischen Chanson; das deutsche Strophenlied, das evangelische Kirchenlied, die Weisen aus Madrigal und Motette bieten fruchtbare Ansatze zum Nationalstil. Als das Lied zum Privileg der spaßmachenden Person erklart wird, bringt der italienische Da-Capo-Stil die langjahrigen Bemühungen um eine landeseigene Oper zum Erliegen.

Die stofflichen Grundlagen der barocken Operndichtungen und die Wahl ihrer Themen weisen innerhalb der vom Ausland übernommenen Kunstgattung die stärkste Eigenleistung auf. Das italienische Libretto erklärt den Mythos von Liebe und Haß, von heroischer Größe und exstatischer Leidenschaftlichkeit zum Hauptthema; neben schaferlich-metaphorischen Sujets überwiegen die historisch-maiestätischen. Frankreich schließt das geistliche Element aus und bevorzugt mythologische, heroisch-galante Stoffe: das klassische Hellas und die Epenwelt des Mittelalters. Das deutsche Barockzeitalter scheidet auch in der Oper, dem höfischen Festakt, tragische und komische

Librettis nach einer soziologisch bedingten Abhängigkeit: Die pastoralen, mythologischen und historischen Stoffe sind der aristokratischen Gesellschaftsordnung adäquat, während die "romantischen" und komischen Sujets zunächst als ironische Didaxe der niederen Bevölkerungsschichten demonstriert werden, in der Endphase und während des Niedergangs der frühdeutschen Oper durch das entartete Possenspiel der Lustigen Personen die Opernbühnen geradezu beherrschen. Zwischen beiden liegt - wohl als bester deutscher Beitrag - mittelalterlichen Traditionen wie der moralisierenden Tendenz in der Literatur entsprungen, der Wirkungskreis der geistlichen Oper, die nach 1700 in zunehmendem Maße dem allgemeinen Historisierungsprozess verfällt. Daneben verraten die stofflichen Themen aus der Wertwelt der ländlichen Volksschichten noch am ehesten selbständige Leistungen.

Die Quellen entstammen - neben geringeren französischen Strahlungen - wie die neue Opernkunst selbst zum Großteil italienischen Breiten: Während sich die deutschen Librettisten der Frühzeit um eine passende vollkommene Umarbeitung in die Muttersprache bemühen, werden die Texte nach 1700 im wesentlichen schlecht übersetzt, verfälscht, kontaminiert. Unter den nationalen Textschöpfungen, denen meist ebenso ein fremdländisches Gerüst zugrundelag, verdienen die national-historischen, vor allem die der Schürmann'schen Textdichter und mancher Librettisten in Hamburg, Hervorhebung.

Die Stoffwelt der frühdeutschen Oper entspricht weitgehend der des barocken Dramas: Die alttestamentarischen Gestalten des Jesuitendramas, der weltweite Mime der Schau- und Wanderbühnen, finden im Libretto ebenso ihren Niederschlag wie die Gryph'schen Märtyrerhelden oder Hofmannswaldaus weltkluge, galante Figuren voll schmiegsamem Manierismus. Haugwitz greift in die zeitnahe Geschichte, Lohenstein verbindet realistisches Römerdrama mit rhetorisch-dialektischer Aufdringlichkeit, auch Christian Weises kleinbürgerliches Milieu wird zwischen den Kulissengassen der Opernbühne lebendig. Exotik, Erotik, Phantastik stehen sklavisch im Dienste der vorhandenen, vielfach verbraucht überkommenen literarischen Produktion.

Schließlich sei noch verwiesen auf die enge Verbindung des Librettos mit den geistigen Strömungen und dem politischen Zeitgeschehen. Kriegs- und Pestzeit haben im ersten Halbjahrhundert der frühdeutschen Oper die klagenden Themen von Duldung und Entsagung, Jenseitsmystik und irdischer Vergänglichkeit in moralisch-didaktischen Bahnen sinnfällig vor Augen gestellt. Oper war

Spiegelbild eines ringenden Menschendaseins. Nach 1700, als in der Handlung der Mythos des Todes von dem der Liebe besiegt und seelische Läuterung den Zerrbildern von blinder Götterwillkür und launenhafter Staatsraison gewichen ist, machen sich zugleich mit den neuen italienischen Stilrichtungen Züge von materialistischer Diesseitsorientierung, Naturbetrachtung und klassizistischer Galanterie auch auf dem Theater breit. Eine bürgerliche und eine adelige Gesellschaftsschicht erhebt Anspruch auf Mitvollzug im Theater, die Stoffkreise weiten sich. Während in der Spätzeit die Allegorien immer mehr zu kulissenhaften Marionetten erblassen und der moralisierende Lehrauftrag an Bedeutung verliert, ist auch die deutsche Opernbühne dem krassen Epikureismus verfallen.

Mit seinem Vordringen bahnt sich, gefördert durch die aufgeklärten Ideologien der Rationalisten, eine Umschichtung der Geistes- und Gesellschaftsordnung im deutschen Raum an, der die kraftlosen Mythen einer epigonenhaften Kultur nicht mehr standhalten können. Damit zerbrach die Stufenfolge des barocken Operndramas, das gleich Monaden Bilder, Arien, Chöre, Ballette, Tanzgruppen und Ensembles als Elemente einer Gesamtstruktur neben- und nacheinanderstellte und Religion, Kunst, soziale Wertethik, barocke Kultur insgemein, auch im nationalen Libretto ein Jahrhundert lang sinnfällig deutete. Der erstaunliche Wechsel zwischen italienischen, französischen und deutschen Stilrichtungen beweist, daß sich die Oper in ihrer ersten Blütezeit nicht mit allen fremdartigen Einflüßen zufrieden gab.

III. Abschnitt:

BIBLIOGRAPHIE

Vorbemerkung:

Josef Körners[1] Ansicht, daß ein allgemein anerkannter Umriß des neuen Barockbildes fehle, gilt in zunehmendem Maße für die Literatur zum frühdeutschen Libretto. Weder von literarhistorischer noch von theaterwissenschaftlicher Seite ist eine annähernd brauchbare Bibliographie zu den Spielbüchern in der ersten Blüte der deutschen Oper bisher erschienen. Auch die Literaturhinweise vom musikwissenschaftlichen Aspekt sind unterschiedlich und lückenhaft.
Wenn hier der Versuch gemacht wird, in einer ersten allgemeinnen Übersicht getrennt nach Standpunkten eine Bibliographie zu bieten, die mir zur Deutung der Oper des deutschen Barockzeitalters wesentlich erscheint, so soll damit keineswegs die verschiedenartige Betrachtungsweise zum Ausdruck kommen. Gerade das Textbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verträgt es am wenigsten, losgelöst von einer Gesamtanalyse interpretiert zu werden. Da die Abhandlungen der Literatur- und Musikwissenschaftler oft stark divergieren, sei hier im besonderen auf die einzelnen Standpunkte verwiesen.

Die Anführung der Quellen, vor allem der Standorte der Originaltextbücher, konnte - man vergleiche das Vorwort - keine Vollständigkeit zum Ziele haben: Sie sind nur insoweit berücksichtigt, als sie sich unmittelbar mit dem Thema meiner Arbeit berühren.

---

1) Josef Körner, Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums, Bern 1949[3], S. 169

INHALTSVERZEICHNIS.

1. Kapitel: QUELLEN
I. Die Opernpoetiken
II. Die Textausgaben
III. Zeitgenössische Musiktheorien

2. Kapitel: LITERATURNACHWEIS
A. Unter literatur- und theaterwissenschaftlichen Aspekten:
I. Bibliographie
II. Hilfsmittel und allgemeines Schrifttum
III. Geistes- und kulturgeschichtliche Darstellungen
IV. Zur Dramaturgie und Geistesgeschichte des Barockdramas und der Barockoper: Die literarischen Voraussetzungen
V. Schrifttum über Leben und Werke der frühdeutschen Librettisten
VI. Gesamtdarstellungen über das Libretto.

B. Unter musikwissenschaftlichen Aspekten:
I. Bibliographie
II. Hilfsmittel
1. Musiklexica
2. Opernlexica
III. Gesamtdarstellungen über die Geschichte der Oper
IV. Abhandlungen über die frühdeutsche Oper
V. Zur Dramaturgie der Oper
VI. Verschiedene Probleme der Barockoper
VII. Leben und Werke an den Stätten frühdeutscher Opernkunst
VIII. Darstellungen über frühdeutsche Opernmeister.

- -- - - - - -

1. Kapitel: QUELLEN

I. Die Opernpoetiken

1. "Die / Allerneueste Art, / Zur / Reinen und Galanten / Poesie / zu gelangen. / Allen Edlen und dieser Wissenschaft / Geneigten Gemüthern; / Zum / Vollkommenen Unterricht, / Mit / Uberaus deutlichen Regeln, und angeneh= / men Exempeln ans Licht gestellet, / Von / Menantes. / HAMBURG, / Bey Gottfried Liebernickel im Dom, 1706." Zitiert hier nach der Ausgabe von 1732 Hamburg, "Bey Johann Wolffgang Fickweiler am Dom", Kl.^{o} 8. (abgek. "Men."), Bayr. St. B. München vorhanden.

2. "Barth. Feindes, Lt. / Deutsche / Gedichte, / Bestehend in / Musicalischen Schauspielen, / Lob- Glückwünschungs- Verliebten / und Moralischen Gedichten, Ernst- und / schertzhafften Sinn- u. Grabschrifften, / Satyren, Cantaten und allerhand / Gattungen. / Sammt einer Vorrede / Von dem Temperament und Ge= / müths-Beschaffenheit eines Poeten, und / Gedancken von der Opera. / Erster Theil. / Mit Kupffern und einem vollständigen Register. / STADE / Verlegts, Hinrich Brummer, privilegirter Buchführer, // Im Jahr 1708". 678 SS., Kl^{o}.8. (abgek. "Fe."), Bayr. St.B. München vorhanden.

3. "Theatralische, / Galante / Und / Geistliche / Gedichte, / Von / Menantes. (Vignette) // HAMBURG, / Bey Gottfried Liebernickel im Dom. / 1706." 241 SS., Kl.^{o}8 (abgek. "Hun.") Bayr. St.B. München nicht vorhanden.

II. Die Textausgaben

1. In "Barth. Feindes / Lt. Deutsche Gedichte/ ... Stade 1708..." (s.o.) finden sich im Anhang an die "Gedancken von der Opera" folgende vom Dichter verfaßte Libretti angeführt:

   a.) "Die Römische / Unruhe. / Oder: / Die Edelmüthige / OCTAVIA / Musicalisches / Schau-Spiel"

   b.) "Die Kleinmüthige / Selbst-Mörderin / LUCRETIA / Oder: / Die Staats-Thorheit / des / BRUTUS. / Musicalisches/ Trauer-Spiel."

c.) "MASAGNIELLO / FURIOSO. / Oder: / Die Neapolitanische / Fischer-Empörung. / Musicalisches / Schau-Spiel."

d.) "LA COSTANZA / SFORZATA. / Die / Bezwungene / Beständigkeit. / Oder: / Die listige Rache / Des / SUENO. / An dem frohen / Gebuhrts-Tage / Des Allerdurchlauchtigsten / Groß-mächtigsten Fürsten und Herrn / Herrn / FRIDERICI IV. / Königs zu Dennemarck und Norwegen / ect.... / Auf dem Hamburgischen Schau-Platz / In einem Sing-Spiel aufgeführet / den 11 Octobr. 1706."

e.) "L'AMORE AMMALATO. / Die / Kranckende Liebe. / Oder:/ Antiochus / und / Stratonica. / Musicalisches / Schau-Spiel."

2. Die Sammlung bei: Willi Flemming, Deutsche Literatur, Reihe Barock, Band V: Die Oper, Leipzig 1933 enthält folgende Libretti:

a.) Georg Philipp Harsdörffer, "Seelewig" (1644)

b.) Andreas Gryphius, "Majuma" (1653)

c.) Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, "Der Hofmann Daniel" (1663)

d.) F.C.Bressand, "Doppelte Freude der Musen" (1695)

e.) Chr.H.Postel, "Gensericus" (1693)

f.) Chr.H. Postel, "Iphigenia" (1699)

3. "Daphne" (Opitz), in: Ausgewählte Dichtungen von Martin Opitz, hrsg. v. Julius Tittmann, Leipzig 1869
"Judith" (Opitz), in: Judithdramen des 16. u. 17. Jhdts., hrsg.v. M.Sommerfeld, Berlin 1933

"Orpheus" (Buchner), in: Weimarsches Jahrbuch f. deutsche Sprache, Literatur u. Kunst, Bd.II, hrsg. v. Hoffmann v. Fallersleben, Hannover 1855

"Croesus" (Keiser), in: D.D.T. XXXVII-XXXVIII

"Jodelet" (Keiser), in: Eitners Publikationen XVIII

"Ludovicus Pius" (Schürmann), in: Eitners Publikationen XVII

Das "Friedewünschende Teutschland" & Zwischenspiele des "Friedejauchzenden Teutschland" (Rist), in: Deutsche Dichter des 17. Jhdts., Bd. XV, 1885, sowie: bei H. M. Schletterer, Augsburg 1864.

4. Die Operntexte Georg Friedrich Händels, in:
Ausgabe d. Werke G. Fr. Händels der deutschen Händel-Gesellschaft, hrsg. v. Friedrich Chrysander, 1859 ff.

5. Die Operntexte Christof Wilibald Glucks, in:
Vorbereitung einer Gesamtausgabe seit 1951 bei Bärenreiter, hrsg. v. R. Gerber.
Von seinen vermutlich 107 Opern 47 greifbar. Prachtausgabe von sechs Hauptopern (Pelletan), hrsg. v. Damcke, Saint-Saens, 1873-96.

III. Zeitgenössische Musiktheorien

1. Johann Mattheson, Das neu eröffnete Orchester, 1713
Johann Mattheson, Critica musica, 2 Bde., 1722/25
Johann Mattheson, Der musikalische Patriot, 1728
Johann Mattheson, Kern melodischer Wissenschaft, 1737
Johann Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, 1739
Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, 1740

2. Johann Ulrich v. König, Theatralische Gedichte (Vorrede), 1732

3. Georg Philipp Harsdörffer, Poetischer Trichter, 3 Bde. 1648/53
neuhrsg. v. R. Marquier, 1939
Georg Philipp Harsdörffer, Frauenzimmer-Gesprächsspiele, 8 Bde. 1641/49

4. Pietro Metastasio, Melodrammi, oratori, cantate, canzonette et arie, ausgewählt und erläutert v. Onoreto Castellino, Turin 1930

Pietro Metastasio, Lettere al Fratello, Palermo 1924

- - - - -

2. Kapitel: LITERATURNACHWEIS

A. Unter literatur- und theaterwissenschaftlichen Aspekten:

I. Bibliographie

Körner Josef, Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums, Bern 1949[3]

Kayser Christian Gottlob, Vollständiges Bücherlexicon, gedrucktes Schrifttum ab 1750 ff.

Umfassende oder Teilliteraturangaben finden sich ferner bei:

1. De Boor-Newald, Geschichte d. deutschen Lit., Bd. V, München 1951

2. Flemming Willi, Das deutsche Schrifttum von 1500-1700, in: Handbuch d. deutschen Schrifttums, Bd. II, 1. Teil: (im wesentlichen Lit. des 16. Jhdts.)

3. Flemming Willi, Bibliographie d. wichtigsten Barockliteratur, in: Annalen d. deutschen Lit. hrsg. v. Heinz-Otto Burger, Stuttgart 1952

4. Flemming Willi, Die Oper, in: Deutsche Literatur, Reihe Barock, Bd. V (Anhang), 1933

5. Goedeke, Grundriß z. Geschichte d. deutschen Dichtung (veraltet, für Literaturquellen d. Barock bedingt zuverläßig)

6. Merker-Stammler, Reallexikon d. deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1955

7. Olzien Otto, Bibliographie z. deutschen Literaturgeschichte, in: 2. Ergänzungsheft z. d. Annalen d. deutschen Lit., hrsg. v. Heinz-Otto Burger, Stuttgart 1952

8. Pyritz Hans, Bibliographie z. deutschen Barock, in: Epochen d. deutschen Literaturgeschichte, hier: Paul Hankamer, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock, Stuttgart 1947[2]

9. Trunz Erich, D. Erforschung d. deutschen Barock, Bibliographie in: DV 18 (1940), nach Körner: "ausgezeichnete Sichtung d. deutschen Barockschrifttums".

II. Hilfsmittel und allgemeines Schrifttum

a.) 1. Bächtold-Stäubli, hrsg. v., Handwörterbuch d. deutschen Aberglaubens, 10 Bde., Berlin 1927 ff.

2. Dahlmann-Waitz, Quellenkunde d. deutschen Geschichte, hrsg. v. Hermann Haering, 2 Bde., Leipzig 1932^9

3. Kosch Wilhelm, Deutsches Literatur-Lexikon, (bisher 3 Bde.: A - Sparre), 1937/49, 1949^2 ff.

4. Kosch Wilhelm, Deutsches Theater-Lexikon, (bisher 1 Bd.: A - Hurk), Klagenfurt-Wien 1953

b.) 1. Kutscher Artur, Grundriß d. Theaterwissenschaft, München 1949^2

2. Nadler Josef, Literaturgeschichte d. deutschen Stämme u. Landschaften, Bd. II: Sachsen u. d. Neusiedelland (800-1786), Regensburg 1931 (unter stärkster Berücksichtigung der Probleme des frühdeutschen Libretto).

3. Pohlenz Max, D. griechische Tragödie, Göttingen 1954^2 (zur Deutung des antiken Dramas)

4. Stammler Wolfgang, Deutsche Theatergeschichte, in: Deutschkundliche Bücherei, Leipzig 1925

5. Weitbrecht Carl, D. deutsche Drama, Berlin 1900

III. Geistes - und kulturgeschichtliche Darstellungen

1. Benz Richard, Deutsches Barock, Stuttgart 1949 (unter stärkerer Berücksichtigung der Barockmusik)

2. Cassirer Ernst, D. Philosophie d. Aufklärung, Tübingen 1932

3. Croce Benedetto, D. Begriff d. Barock, D. Gegenreformation, 2 Essays, Zürich 1925

4. Cysarz Herbert, Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924

5. Flemming Paul, D. deutsche Barockzeit, Köln 1942

6. Friedrich Carl Johann, D. Zeitalter d. Barock (The age of the baroque, 1610 - 1660; deutsche Kultur und Staaten Europas im 17. Jahrhundert, Übersetzung v. Friedrich Schöne), Stuttgart 1954

7. Hankamer Paul, Deutsche Gegenreformation u. deutsches Barock, deutsche Lit. im Zeitalter d. 17. Jahrhdt., in: Epochen d. deutschen Lit., Stuttgart 1947[2]

8. Hausenstein Wilhelm, Vom Geist des Barock, München 1924

9. Hübscher Arthur, D. Problem d. geistesgeschichtlichen Metamorphose in Renaissance u. Barock, Euph. 26 (1924), S. 367 ff.

10. Müller Günther, Deutsche Dichtung v. d. Renaissance bis zum Ausgang d. Barock, in: Oskar Walzels Handbuch d. Lit. Wiss., Potsdam 1929

11. Reifferscheid Alexander, Quellen z. Geschichte d. geistigen Lebens in Deutschland während d. 17. Jhdts., Heilbronn 1889, Bd. I

12. Weingartner Josef, D. Geist d. Barock, Augsburg 1925

13. Wölfflin Friedrich, Renaissance u. Barock, 1926[4] (unter stärkerer Berücksichtigung d. bildenden Kunst)

IV. Zur Dramaturgie und Geistesgeschichte des Barockdramas und der Barockoper: Die literarischen Voraussetzungen

1. Alewyn R., Vorbarocker Klassizismus u. griechische Tragödie, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, 1926, S. 3 - 63

2. Albert Chr., Leiderfahrung u. Leidüberwindung in d. deutschen Lyrik d. 17. Jahrhdts. Diss. München 1955

3. Bartmuss A. W. D. Hauptprobleme d. Barockoper u. ihre Bedeutung f. d. Entwicklung d. deutschen Dramas u. d. deutschen Bühne, (handschr.) Diss. Jena 1925 (nicht erhältlich)

4. Brates G., Hauptprobleme d. Barockdramaturgie in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Diss. Greifswald 1935

5. Carnap E.G., D. Schäferwesen in d. deutschen Lit. d. 17. Jhdts. u.d. Hirtendichtung Europas, Diss. Frankfurt 1939

6. Clemen W., D. Tragödie vor Shakespeare, Ihre Entwicklung im Spiegel d. dramatischen Rede, Heidelberg 1954

7. Flemming W., D. Schauspiel d. Wanderbühne, in: Deutsche Lit., Reihe Barock, Bd. III (Einleitung), 1931

8. Flemming W., Oratorium u. Festspiel, in: Deutsche Lit., Reihe Barock, Bd. IV (Einleitung), 1931

9. Flemming W., D. Oper, in: Deutsche Lit., Reihe Barock, Bd. V, 1933

10. Gebauer C., Quellenstudium z. Geschichte d. französischen Einflußes auf Deutschland seit d. Dreißigjährigen Krieg, in: Archiv f. Kulturgeschichte, Bd. IX, Leipzig-Berlin 1911

11. Geffcken J., D. erste Streit über d. Zuläßigkeit d. Schauspiels, in: Ztschr. d. Ver. f. Hamburgische Geschichte, Bd. III, 1851

12. Goedertz K. Th., D. niederdeutsche Drama, v. d. Anfängen bis z. Franzosenzeit, Hamburg 1894

13. Hövel E., D. Kampf d. Geistlichkeit gegen d. Theater in Deutschland im 17. Jhdt., Diss. Münster 1912

14. Iblher Fr., D. dramatische Stil d. 17. Jhdts., Diss. München 1922

15. Lunding E., D. schlesische Kunstdrama, Kopenhagen 1940

16. Müller Johann, D. Jesuitendrama, 2 Bde., Augsburg 1930

17. Popp G., Über d. Begriff d. Dramas in d. deutschen Poetiken d. 17. Jhdts., Diss. Leipzig 1895

18. Raché Paul, D. deutsche Schulkomödie u. d. Dramen v. Schul- und Knabenspiegel, 1891

19. Reiss W., D. Theorie d. Tragischen im 17. Jhdt. in Deutschland und Frankreich, Diss. Bern 1907

20. Reuling C., D. komische Figur in d. wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende d. 17. Jhdts., Diss. Zürich 1890

21. Richter W., Liebeskampf 1630 u. Schaubühne 1670, ein Beitrag z. deutschen Theatergeschichte d. 17. Jhdts., Berlin 1910

22. Rühle F., D. deutsche Schäferspiel d. 18. Jhdts., Halle 1855

23. Schild K.A., D. Bezeichnungen d. deutschen Dramen v. d. Anfängen bis 1740, Gießen 1925

24. Schimansky G., Gottscheds deutsche Bildungsziele, Königsberg 1939

25. Schindler H.B., D. Aberglaube d. Mittelalters, Breslau 1858

26. Sexau R., D. Tod im deutschen Drama d. 17. u. 18. Jhdts., Untersuchungen z. neueren Sprach- u. Lit. Geschichte, 9. Heft, Bern 1906

27. Stachel, P., Seneca u. d. deutsche Renaissancedrama, Berlin 1907

28. Wentzlaff-Eggebert F.W., D. Problem d. Todes in d. deutschen Lyrik d. 17. Jhdts., Leipzig 1931

29. Wentzlaff-Eggebert F.W., Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit, Einheit u. Wandlung ihrer Erscheinungsformen, Berlin 1944

30. Zucker P., D. Theaterdekoration d. Barock, Eine Kunstgeschichte d. Bühnenbildes, Berlin 1925

V. Schrifttum über Leben und Werke der frühdeutschen Librettisten

1. Albert H., Händel als Dramatiker, in: Mitteilungen d. Universitätsbundes Göttingen, 3. Jahrgang, 1921

2. Billmann E.G., J.Chr. Hallmanns Dramen, Diss. Berlin 1942

3. Borcherdt H.H., Augustus Buchner u. seine Bedeutung f. d. deutsche Lit. d. 17. Jhdts., München 1919

4. Buchner W., August Buchner, 1863

5. Creizenach W., Christian Friedrich Hunold, ADB, 13.Bd., 1881

6. Elias J., Christian Heinrich Postel, ADB, 26. Bd., 1886

7. Floerke A.M., Johann Rist als Dramatiker, Diss. Rostock 1918

8. Gundolf F., Martin Opitz, München 1923

9. Heins O., Johann Rist u.d. niederdeutsche Drama d. 17. Jhdts., in: Beitr. z. deutschen Lit. Wiss., Nr. 38, 1930

10. Hübner B., D. Lausitzer Dichter August Adolf v. Haugwitz, Programm Trarbach 1885

11. Kayser W., D. Klangmalerei bei Harsdörffer, Berlin 1932

12. Koblitz K., Johann Christian Hallmanns Dramen, Berlin 1911

13. Narciss G.A., Studien z.d.Frauenzimmergesprächen Georg Philipp Harsdörffers, in "Form und Geist", Bd.V, 1928

14. Neumann O., Studien z. Leben u. Werk d. Lausitzer Poeten August Adolf v. Haugwitz, Diss. Greifswald 1937

15. Nordmann W., Erdmann Neumeister, in: Ztschr. f. Kirchengeschichte d. Provinz Sachsen 29 (1933), S. 44 ff.

16. Rosenmüller M., Johann Ulrich v. König, 1896

17. Salecker K., Christian Knorr v. Rosenroth, Leipzig 1931

18. Schmidt Erich, Johann Christian Hallmann, ADB, 10. Bd., 1879

19. Schmidt Erich, Johann Ulrich v. König, ADB, 16. Bd., 1882

20. Schmitz E., Z. musikgeschichtlichen Bedeutung v. Harsdörffers Frauenzimmergesprächsspielen, in: Festschrift z.90. Geburtstag v. Liliencrons, 1910, S. 154 ff.

21. Steger H., Johann Christian Hallmann, Diss. Leipzig 1909

22. Vogel H., Christian Hunold, Sein Leben und seine Werke, Diss. Leipzig 1897

23. v. Waldberg M., Erdmann Neumeister, ADB, 23. Bd., 1886

24. Zobel v. Zobelitz M., D. Ästhetik d. Dresdener Hofpoeten Johann Ulrich v. König, in: Dresdener Geschichtsblätter, 3o. Jahrgang, 1932

25. zu Feind vergl.: ADB, 6. Bd., S. 607

26. zu Feustking vergl.: Friedrich Chrysander, Händel[2], Bd. I, S. 105 ff.

VI. Gesamtdarstellungen über das Libretto

1. Henrichsen Burkhard, Stoff- u. Motivwelt d. komischen Oper, Diss. München 1956

2. Rolandi Ulderico, Il Libretto per musica, attraverso i tempi, Roma 1931

3. Scherle Arthur, D. deutsche Opernlibretto v. Opitz bis Hofmannsthal, Diss. München 1954

- - -

B. Unter musikwissenschaftlichen Aspekten.

I. Bibliographie

Notes, A Magazine devoted to Music and its Literature, with bibliographies and reviews of books, records, music Washington 1944 ff., letzter Bd. X, 1952/53 bietet nach Ländern getrennt Übersicht über die wichtigsten Neuerscheinungen auf musikhistorischem Gebiet.

Beschränkte bibliographische Übersichten über die Oper der Barockzeit finden sich ferner bei:

1. Haas Robert, Die Oper in Deutschland bis 1750, Bibliographie in: Adler G., Handbuch d. Mus. Geschichte, Berlin 1930, Bd. II, S. 682

2. Haas Robert Die Musik d. Barock, Bibliographie in: Handbuch d. Mus. Wiss., hrsg. v. E. Bücken, Athenaion, Potsdam 1928, S. 188

3. Moser Hans-Joachim, Musiklexikon, Hamburg 1955, 2 Bde., bes. S. 85 (I) u. S. 892 (II)

4. Riemann Hugo, Musiklexikon, Berlin 1929[11], 2 Bde., bes. S. 1302 (II)

5. Schiedermair Ludwig, Die deutsche Oper, Leipzig 1930, Bibliographie S. 315 (lückenhaft)

II. Hilfsmittel

a.) Musiklexika:

1. Bücken Ernst, Wörterbuch d. Musik. Leipzig 1941

2. Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5[th] edition by Eric Blom, London 1954, 9 Bde.

3. Jahrbuch d. Musikwelt, hrsg. v. Hermann Barth, Bayreuth 1949, 1. Jahrgang 1949/50 (enthält eine Zusammenstellung d. musikwissenschaftlichen Diss. seit 1900)

4. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), allgemeine Enzyklopädie d. Musik, Bärenreiter 1949 ff, bisher 4 Bde.: A - G.

5. Moser Hans-Joachim, Musiklexikon, Hamburg 1955[4], 2 Bde., (Ergänzung zu Riemann 1929, s.u.)

6. Riemann Hugo, Musiklexikon, Berlin 1929[11], 2 Bde.

b.) Opernlexika:

1. Clementet F. et Larousse P., Dictionaire lyrique ou histoire des opéras (3v Pougin), Paris 1905

2. Riemann Hugo, Opernhandbuch, Repetitorium d. dramatisch-musikalischen Lit., Leipzig 1886 (veraltet)

3. Sonneck O.G. Th., Catalogue of Opera Librettos printed before 1800, Washington 1914, 2 Bde.

4. Towers John, Dictionary-Catalogue of operas & operettas, Morgantown 1910

III. Gesamtdarstellungen über die Geschichte der Oper

1. Adler Guido, Handbuch d. Musikgeschichte, Berlin 1930, 2 Bde., bes. Bd. II

2. Bekker Paul, Wandlungen d. Oper, Zürich 1934

3. Bie Oskar, Die Oper, Berlin 1923

4. Brandl Willy, Der Weg d. Oper, Stuttgart 1949

5. v. Dommer Axrey & Schering Arnold, Handbuch d. Musikgeschichte bis zum Ausgang d. 18. Jhdts., Leipzig 1914

6. Gregor Joseph, Kulturgeschichte d. Oper, Wien 1941, (bedingt wissenschaftlich, starke Betonung d. Aspekte d. Theaters)

7. Kretzschmar Hermann, Geschichte d. Oper, Leipzig 1919, (musikgeschichtliche Darstellung)

8. Moser Hans-Joachim, Geschichte d. deutschen Musik, Stuttgart 1928/29, 3 Bde., bes. Bde. II/III

9. Schiedermair Ludwig, Die deutsche Oper, Bonn 1943[2] (beste musikwissenschaftliche Darstellung unter starker Berücksichtigung des Textproblems)

10. Brockway Wallace, The Opera, A History of its Creation and Performance 1600-1941, New York 1941

IV. Abhandlungen über die frühdeutsche Oper

1. Albert Hermann, Wort u. Ton in d. Musik d. 18. Jhdts., in: Archiv f. Mus. Wiss., Bd. V, Jahrgang 1923

2. Chrysander Friedrich, Georg Friedrich Händel, 1919[2], 2 Bde., (umfassende Darstellung z. Situation d. frühdeutschen Oper)

3. Haas Robert, D. Musik d. Barock, in: Handbuch d. Mus. Wiss., hrsg. v. Ernst Bücken, Athenaion, Potsdam 1928

4. Kretzschmar Hermann, D. erste Jahrhundert d. deutschen Oper, in: SJMG 3. Jahrgang, 1901/02

5. Rolland Romain, Les Origines du Théatre lyrique moderne, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Paris 1931

6. Schiedermair Ludwig, Z. Geschichte d. frühdeutschen Oper, in: Jahrbuch d. Mus. Bibl. Peters 1910/11

7. Schletterer Hans-Michael, D. Entstehung d. Oper, Augsburg 1873 (veraltet)

8. Schmidt Gustav Friedrich, D. frühdeutsche Oper u. d. musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns, Habilitationsschrift, Regensburg 1933

9. Schmidt Gustav Friedrich, Z. Geschichte, Dramaturgie u. Statistik d. frühdeutschen Oper (1627 - 1750), in: Ztschr. f. Mus. Wiss. Bde. V/VI, 1922/24 (gründlichste musikwissenschaftliche Darstellung unter starker Berücksichtigung des Textproblems)

10. Wolff Helmut Christian, D. venezianische Oper in d. 2. Hälfte d. 17. Jhdts., Diss. Berlin 1937

V. Zur Dramaturgie der Oper.

1. Bulthaupt Heinrich, Dramaturgie d. Oper, Leipzig 1902

2. Istel Edgar, Das Libretto, Berlin-Leipzig 1914

3. Kunath Martin, Die Oper als literarische Form, Diss. Leipzig 1925

4. Petsch Robert, Wesen u. Formen d. Dramas, Halle 1945

VI. Verschiedene Probleme der Barockoper

1. Albert H., Wort u. Ton in d. Musik d. 18. Jhdts., in: Archiv f. Mus. Wiss. Bd. V, 1923, S. 31 ff.

2. d'Arienzo N., D. Entstehung d. komischen Oper, autor. Übersetzung v. F. Lugscheider, Leipzig 1902

3. Bekker P., D. Operntheater, Leipzig 1931

4. Böhme E. W., D. Tanz in d. Mitteldeutschen Barockoper, in: Ztschr. "Der Tanz", Jahrgang 4, Heft 10, 1931

5. Bolte J., D. Singspiele d. englischen Komödianten u. ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland u. Skandinavien, in: Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. v. Berthold Litzmann, Hamburg 1893, Bd. VII

6. Bücken E., D. heroische Stil in d. Oper, Leipzig 1924

7. Calmus G., D. ersten deutschen Singspiele v. Standfuß u. Hiller, 1908

8. Eisenschmidt J., D. szenische Darstellung d. Opern Georg Friedrich Händels auf d. Londoner Bühne seiner Zeit, Diss. Leipzig 1940

9. Flemming Willi, D. Oper, in: Deutsche Lit., Reihe Barock, Bd. V, Leipzig 1933 (bes. Einleitung)

10. Friedländer M., Opernstatistik d. deutschen Bühnen 1894, Leipzig 1895

11. Geogiades Thr., D. Griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949

12. Götze W., Studien z. Formbildung d. Oper, Frankfurt am Main 1935

13. Goldschmidt H., D. Musikästhetik d. 18. Jhdts. und ihre Beziehungen z. Kunstschaffen, Zürich 1915

14. Goslich S., Beitr. z. Geschichte d. deutschen romantischen Oper, in: Schriftenreihe d. Staatl. Inst. f. deutsche Musikforschung, Leipzig 1937

15. Grosheim G. C., Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrerer Werke dramatischer Tonmeister älterer und neuerer Zeit, Mainz 1934

16. Haas R., Geschichtliche Opernbezeichnungen, Kretzschmar-Festschrift, in: Allgemeine Musikzeitung, Leipzig 1918

17. Istel E., D. Entstehung d. deutschen Melodramas, Berlin-Leipzig 1906

18. Kraussold M., Geist u. Stoff d. Operndichtung, Wien-Prag-Leipzig 1931

19. v. Liliencron R., D. Horazischen Metren im 16. Jhdt., VM III.

20. v. Liliencron R., D. Chorgesänge d. lateinischen deutschen Schuldramas im 16. Jhdt., VM IV

21. Nettl P., Beitr. z. Geschichte d. deutschen Singeballetts, in: Ztschr. f. Mus. Wiss., Bd. VI, 1923, S. 608 ff.

22. Nietan H., D. Buffoszenen d. spätvenezianischen Oper (1680-1710), Ein Beitr. z. Geschichte d. komischen Oper, (maschinenschr.) Diss., Halle 1925

23. Prüfer A., Untersuchungen über d. Chorgesang in evangelischen Schulen d. 16. Jhdts., Leipzig 1890

24. Refardt C., D. Musik d. Basler Volksschauspiele d. 16. Jhdts., in: Archiv f. Mus. Wiss., Bd. III

25. Schering A., Geschichte d. Oratoriums, Leipzig 1911

26. Schletterer H. M., D. deutsche Singspiel, Augsburg 1863 (veraltet)

27. Schreiber I., Dichtung u. Musik d. deutschen Opernarien, 1680-1700, Diss. Berlin 1933

28. Schurbiger A., D. liturgische Drama d. Mittelalters u. seine Musik, Berlin 1876

29. Taubert O., D. erste deutsche Operntextbuch, Programm Torgau 1879

VII. Leben und Werke an den Stätten frühdeutschen Opernkunst

1. Bacher O., D. Geschichte d. Frankfurter Oper im 18. Jhdt., Frankfurt am Main 1926

2. Böhme E. W., D. frühdeutsche Oper in Thüringen, Diss. Greifswald 1931

3. Bolle J., D. Schauspiele am Heidelberger Hof, 1650-1687, in: Euph. 31, (1930), S. 578-91

4. Borcherdt H. H., Beitr. z. Geschichte d. Oper u. d. Schauspiele in Schlesien bis z. Jahre 1740, in: Jtschr. d. Vereines f. Geschichte Schlesiens, Bd. XLIII, 1909

5. Chrysander Fr., Geschichte d. Braunschweig-Wolfenbütteler Kapelle u. Oper, in: Jahrbuch f. Mus. Wiss. I, 1863, S. 147 ff.

6. Chrysander Fr., Aufsätze über d. Hamburger Oper, in: Allgemeine Mus. Ztg., Jahrgänge 1877/80

7. Einstein, A., Italienische Musiker am Hofe d. Neuburger Wittelsbacher, in: SJMG IX, 1907/08

8. Fischer G., Opern u. Conzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866, Hannover & Leipzig 1889

9. Friedrich Chr., Staatsoper Berlin, Ein Streifzug durch d. Vergangenheit, in: D. neue Berlin, Berlin 1953

10. Fürstenau M., Geschichte d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden, Dresden 1861

11. Glaser A., Geschichte d. Theaters zu Braunschweig, 1861

12. Höfer C., D. Rudolstädter Festspiele aus d. Jahren 1665-67 u. ihr Dichter, Leipzig 1904

13. Kleefeld W., Landgraf E. Ludwig v. Hessen-Darmstadt u. d. deutsche Oper, Berlin 1904

14. Kleefeld W., D. Orchester d. Hamburger Oper (1678-1738), in: SJMG I, 1900, S. 219 ff.

15. Kneschke E., Z. Geschichte d. Theaters u. d. Musik in Leipzig, Leipzig 1864

16. Kretzschmar H., D. venezianische Oper u. d. Werke Cavallis u. Cestis, V. f. M., 1892

17. Kutscher A., D. Salzburger Barocktheater, Wien 1924

18. v. Lepel F., D. italienischen Opern u. Opernaufführungen am kurfürstlichen Hofe zu München (1654-1787), Berlin 1953

19. Lindner O. E., D. erste stehende deutsche Oper, Berlin 1855

20. Merbach P. A., D. Repertoire d. Hamburger Oper (1718-28), in: Archiv f. Mus. Wiss. Bd. VI

21. Mersmann H., Christian Ludwig Boxberg u. seine Oper Sardanapalus mit Beitr. z. Ansbacher Musikgeschichte, Diss. Berlin 1916

22. Opel J. O., D. erste Jahrhundert d. Oper in Leipzig, in: Neues Archiv f. sächsische Geschichte, Bd. V, 1884

23. Pirchau E., 300 Jahre Wiener Operntheater, Werk u. Werden, Wien 1953

24. Rudhart F. M., Geschichte d. Oper am Hofe zu München, Freising 1865

25. Sachs C., D. Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich, in: SJMG, Bd. XI, 1909

26. Sachs C., Musik u. Oper am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910

27. Sandberger A., Z. Geschichte d. Oper in Nürnberg in d. zweiten Hälfte d. 17. u. zu Anfang d. 18. Jhdts., in: Archiv f. Mus. Wiss. I, 1918/19

28. Schiedermair L., D. Oper an d. badischen Höfen d. 17. u. 18. Jhdts., in: SJMG Bd. XIV

29. Schiedermair L., D. Anfänge d. Münchner Oper, in: SJMG, Bd. V, S. 442 ff.

30. Schmidt G.F., D. älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende d.17. u.zu Anfang d. 18. Jhdts., in: Sandberger-Festschrift, München 1918

31. Schmidt G.F., Neue Beiträge z. Geschichte d. Musik u.d. Theaters am herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, 1929

32. Schneider L., Geschichte d. Oper u. d. Kgl. Opernhauses zu Berlin, Berlin 1852

33. Schulze W., D. Quellen d. Hamburger Oper (1678 - 1738), Studien z. Geschichte d. ersten stehenden deutschen Oper, Diss. Hamburg 1938

34. Sittard J., Geschichte d. Musik- u. Conzertwesens in Hamburg v. 14. Jhdt. bis auf d. Gegenwart, Altona 1890

35. Sittard J., Z. Geschichte d. Musik u. d. Theaters am württembergischen Hofe, erster Band: 1458 - 1733, Stuttgart 1890, zweiter Band: 1733 - 1793, Stuttgart 1891

36. Stephenson K., Hamburgische Oper zwischen Barock u. Romantik, in: Hamburger Theaterbücherei, Bd. VI, Hamburg 1948

37. Walther K., Geschichte d. Theaters u. d. Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898

38. v. Weilen A., D. Wiener Theater, 1529-1740, Wien 1918

39. Wellesz E., D. Opern u. Oratorien in Wien v. 1600 - 1708, in: Studien z. Mus.Wiss., Beitr. d. DTÖ, Bd. VI

40. Werner A., Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Leipzig 1922

41. Werner A., Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1911

42. Winter P., Musikpflege am Pfalz-Neuburger Hof (1505-1718) Sonderdruck aus: Neuburg, d. Junge Pfalz und ihre Fürsten, Festschrift z. 450 Jahrfeier d. Gründung d.Fürstentums Neuburg, hrsg.v.Josef Heider, Neuburg 1955

43. Worsthorne S. T. Venetian Operas in the 17th century, Clarendon Pr., Oxford 1954

44. Zelle Fr. Beitr. z. Geschichte d. ältesten deutschen Oper, in: Programm d. Humboldt-Gymnasiums, Berlin 1889/91/93

45. Zenger M., Geschichte d. Münchner Oper, hrsg. v. Th. Kroyer, München 1923

VIII. Darstellungen über frühdeutsche Opernmeister

1. Apollinio M., Pietro Metastasio, Milano 1930

2. Berend Fr., N.A. Strungk, Sein Leben u. seine Werke, Diss. München 1913

3. Chrysander Fr., Georg Friedrich Händel, 3 Bde., Leipzig 1919

4. Chrysander Fr., über Fiedler vergl.: Jahrbuch I, S. 209

5. Fehr M., Apostolo Zeno u. seine Reform d. Operntextes, Zürich 1912

6. Gerber R., D. Operntypus Hasses und seine textlichen Grundlagen, Diss. Leipzig 1904

7. Leichentritt H., Reinhold Keiser in seinen Opern, Diss. Berlin 1901

8. Lindemann F., D. Operntexte Philippe Quinaults, Diss. Leipzig 1904

9. Neisser A., "Servio Tullio" von Steffani, Diss. München 1902

10. Otzenn K., Telemann als Opernkomponist, Diss. Berlin 1902

11. Schmidt G.F., Georg Caspar Schürmann, Diss. München 1913

12. Schmidt Hch., Johann Mattheson, Diss.Leipzig 1897

13. Scholz H., Johann Sigismund Kusser, Diss. München 1911

14. Tanner R., Johann David Heinichen als dramatischer Komponist, Diss. Leipzig 1916

15. Vetter W., Glucks Entwicklung z. Opernreformator. In: Archiv f. Mus. Wiss. VI, 1924

16. Voigt A., Reinhard Keiser, in: Vjschr. f. Mus. Wiss., Bd. VI, 1890, S. 151 ff.

17. Zelle Fr., Beiträge z. Geschichte d. ältesten deutschen Oper: Programm des Humboldt-Gymnasiums Berlin 1889, 1891 1893 mit Beiträgen über:

Johann Wolfgang Franck

Johann Philipp Förtsch

Nicolaus Alexander Strungk

Johann Theile

18. Im übrigen vergleiche man über Leben und Werk der frühdeutschen Librettisten - soweit angeführt - die Angaben in der ADB.

- - - -

L E B E N S L A U F.

Der Verfasser vorliegender Arbeit wurde am 18.5.1933 in Landshut als Sohn des Direktors der Landwirtschaftlichen Lehranstalten Schönbrunn bei Landshut (Ndb.), Dr. Alfons Huber, und seiner Ehefrau Elisabeth Huber, geb. Geiger, geboren. Er ist römisch-katholischer Konfession. Er besuchte von Ostern 1939 bis Juli 1943 die Volksschule Schönbrunn, Landkreis Landshut, und trat am 1.9.1943 in die erste Klasse des Humanistischen Gymnasiums in Landshut über, das ihm am 17.7.1952 das Reifezeugnis der neunten Klasse aushändigte. Vom Wintersemester 1952/53 bis zum Sommersemester 1957 studierte er an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München klassische und deutsche Philologie, deutsche Volkskunde, Literatur- und Theaterwissenschaft. Schon früh wandte er sich - neben zweijähriger leitender Tätigkeit im Bereich der Hochschulpolitik (Katholische Deutsche Studenteneinigung) - dem vertieften Studium der Theater- und Musikgeschichte des Barock, insbesondere der frühdeutschen Oper zu. Die vorgelegte theaterwissenschaftliche Dissertation entstand seit dem vierten Semester.

Vorlesungen und Übungen wurden bei folgenden Herrn Professoren und Privatdozenten gehört: Basler, Bischoff, Borcherdt, Buschor, Dempf, Egermann, Gall, Guardini, Hartl, Hederer, Hölscher, Klinger, Kuhn Hugo, Kunisch, Kutscher, Lersch, Pfeiffer, Reichert, Rosenfeld, Schilling, Schnabel, Sedlmayr, Stöcklein, Wentzlaff-Eggebert, Wenzl.

Es ist mir ein Bedürfnis, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Edgar Hederer, aufrichtigen Dank zu sagen für die freundliche Überlassung des Themas sowie für die wohlwollende Beratung und weitgehende Unterstützung bei der Abfassung. Mein weiterer Dank gilt der musikwissenschaftlichen Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek zu München, die mir in aufmerksamer Weise bei der Beschaffung der Textausgaben und Literaturwerke behilflich war.

München, im Februar 1957.